

Tesis doctoral

EL PROYECTO CUBISTA: De Le Corbusier a Stirling

Estudio del proceso de creación de la arquitectura

Alejandro Gómez García
ARQUITECTO

Noviembre de 2001

Director: Alberto Campo Baeza
CATEDRÁTICO

“ La arquitectura es un encadenamiento de hechos sucesivos que van del análisis a la síntesis, hechos que el espíritu intenta sublimizar por la creación de relaciones tan precisas y tan conmovedoras que se derivan profundas sensaciones fisiológicas, que un verdadero deleite espiritual interviene en la lectura del problema resuelto, que una percepción de la armonía nos llega por la calidad aguda de una matemática, uniendo cada elemento de la obra a los otros y el conjunto a esa otra entidad que es el medio ambiente, el lugar.”

Le Corbusier, 1929.

ÍNDICE

Introducción	6
---------------------------	----------

PRIMERA PARTE: ANÁLISIS

De la <i>Cité de Refuge</i> a la <i>Neue Staatsgalerie</i> de Stuttgart	9
1. La <i>Cité de Refuge</i> de París. 1929-1933. Le Corbusier	11
1.1 Una figura y un fondo. Primer proyecto. Mayo 1929	15
1.2 Una figura y dos fondos. Segundo proyecto Diciembre 1929	26
1.3 Hacia una composición unitaria. Tercer proyecto Abril 1930	33
1.4 La secuencia visual. Cuarto proyecto. Abril 1930	40
1.5 Escenografía final. Quinto proyecto y Obra. Junio 1930-Diciembre 1933	46
2. La <i>Neue Staatsgalerie</i> de Stuttgart. 1977-1984. James Stirling	64
2.1 Condicionantes del proyecto	66
2.2 El origen de las ideas:	
Concurso para el museo <i>Nordhein-Westfallen</i> de Düsseldorf. 1975	71
2.3 La arquitectura como bajorrelieve	76

SEGUNDA PARTE: SÍNTESIS

Mecanismos del proyecto cubista	88
3. La lección del <i>Papier-collé</i>	90
3.1 <i>Collage</i> y <i>Papier-collé</i>	91
3.2 Los <i>Papiers-collés</i> de Le Corbusier	94
3.3 Los <i>Papiers-collés</i> de Georges Braque	95
3.4 Los <i>Papiers-collés</i> de Picasso	101
3.5 La lección del <i>Papier-collé</i>	109
4. La formación del objeto	110
4.1 Preferencia por la forma pura	111
4.2 Mecanismos de formación	113
4.3 Afectación del entorno	125
4.4 Sobre el color	126
4.5 El objeto como signo	128
5. Sobre el proceso de creación	130
5.1 El proceso de creación del Cubismo	131
5.2 El proceso de perfeccionamiento del Purismo	136
5.3 El proceso de proyecto en la arquitectura	140
5.3.1 Proyecto <i>Centrosoyuz</i> . Moscú, 1927-1932. Le Corbusier	141
5.3.2 Concurso <i>Palacio de los Soviets</i> . Moscú, 1931. Le Corbusier	146
6. Trama y Urdimbre	151
6.1 La Urdimbre del lienzo	152
6.2 La Trama de la Arquitectura	159
6.2.1 Trama y estructura portante	159
6.2.2 La geometría de las proporciones	161
6.2.3 La repetición de un módulo	161
6.2.4 La circulación como trama	163

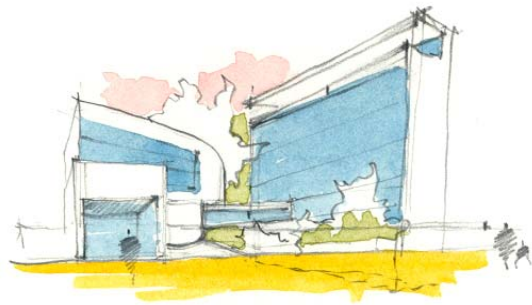
7. La profundidad del lienzo	164
7.1 Profundidad y planitud	165
7.2 El plano de referencia en la Arquitectura	169
7.2.1 El plano de referencia horizontal	170
7.2.2 El plano de referencia vertical	172
8. Escenografía y Representación	176
8.1 La Arquitectura como teatro	177
8.2 La representación artística	180
8.3 La forma activa del objeto	182
8.4 La forma activa del espacio	183
8.5 La escena y el espectador	185
8.6 El escenario plano	187
8.7 El estímulo y la unidad de la obra	188
9. Transparencia y Reflejo	190
9.1 La doble transparencia de Gyorgy Kepes	191
9.2 El espejo cubista: una imagen inesperada	194
9.3 El reflejo en la Arquitectura. ¿Real ó virtual?	197
9.4 El espejo imaginario	198
9.5 El espejo complementario	200
9.6 El espejo múltiple. <i>Multisignificación y Superposición</i>	203
10. La dicotomía del espacio	206
10.1 Espacio visual y espacio táctil	207
10.2 Espacio de visión y espacio de lectura	209
10.3 Espacio lleno y espacio vacío	211
10.4 Espacio absoluto y espacio relativo	213
10.5 Espacio pensado y espacio sentido	215
10.6 La Historia: de lo sentido a lo pensado	216
10.7 Espacio representativo y espacio funcional	219
10.8 Espacio de la Naturaleza y espacio del Hombre	221
11. El modelado de la luz	223
11.1 Luz continua y luz fragmentada	224
11.2 “Llevo la luz en mí... ya no necesito mirar fuera”	225
11.3 El modelado de la luz	227

11.3.1 Del cilindro al hiperboloide	
La luz en la <i>Asamblea</i> de Chandigarh de Le Corbusier	228
11.3.2 La cristalización de la luz	
La <i>Biblioteca Latina</i> de Stirling	234
 12. Bodegón y paisaje	237
12.1 Bodegón y paisaje en el Cubismo	238
12.2 El bodegón de Le Corbusier	242
12.3 El paisaje de Stirling	244
 EPÍLOGO	249
La arquitectura después del Cubismo	250
Conversación de imágenes	253
 Bibliografía	266
Summarize	269

Tesis doctoral

EL PROYECTO CUBISTA: De Le Corbusier a Stirling

Estudio del proceso de creación de la arquitectura



Alejandro Gómez García
ARQUITECTO

Director: Alberto Campo Baeza
CATEDRÁTICO

Introducción

A Le Corbusier le hubiera gustado que le recordaran también como pintor. Igual que su compatriota E. L. Boullée, devoto como él de las formas más puras de la geometría, hubiera escrito gustoso, bajo el título de cualquiera de sus libros de Arquitectura, aquella frase: “*Yo también soy pintor*”. Para él, como para el ilustrado, la Arquitectura comparte una dimensión artística con la Pintura (y con la Escultura, la Música, la Poesía...etc.) que se pone de manifiesto en el proceso creativo y que está encaminada a emocionar al espectador que participa y se involucra en la obra. Arquitectura y Pintura se convierten de este modo en caminos diferentes para llegar a los mismos objetivos.

Esta Tesis trata sobre el proceso de creación en la arquitectura de Le Corbusier y de cómo en él se producen continuas incursiones en el mundo de la pintura cubista. Asumiendo que es un tema sobre el que ya se ha escrito mucho (las bibliografías de Le Corbusier y de Picasso son sin duda las más numerosas entre los artistas de sus respectivos campos) creemos que es posible ofrecer una nueva visión sobre los mecanismos que, tanto el arquitecto como el pintor, utilizaban en su trabajo. Lo que buscamos es desvelar un modo de creación, común entre ambas disciplinas, basado en el análisis de ciertos componentes artísticos capaces de ser ensamblados en composiciones sintéticas siempre nuevas, que inviten al espectador a participar del hecho creativo en una continua actividad cognoscitiva.

El proyecto cubista, tanto para Le Corbusier como para Picasso, se alcanza al final de un largo camino como resultado de un profundo estudio de la realidad (en la Arquitectura, social, cultural y económica, y en la Pintura la realidad cotidiana), en el que el motivo, ya sea objeto, espacio ó luz, intenta ser “conocido” en su totalidad a través del filtro personal del artista. Es por lo tanto, algo a lo que se llega, y cuyo resultado, *a priori*, es desconocido. En cualquier

caso, forma parte de una investigación, de un proceso continuo que intencionadamente supera la circunstancia concreta de cada ocasión. Es la coincidencia en los procesos de proyecto lo que unificará arquitecturas en principio tan dispares como la *Capilla de Ronchamp*, el *Tribunal de Justicia* de Chandigarh, o el *Hospital de Venecia*, y son esos procesos los que aquí, a través de varias obras concretas vamos a intentar desvelar.

Es cierto que el proyecto presentado al concurso del *Palacio de los Soviets* de Moscú es un ejercicio brillante de Constructivismo, pero este resultado no se anunciaba al principio. Si analizamos el proceso de proyecto encontramos que inicialmente la propuesta no era muy diferente a la del *Centorsoyuz*, o incluso a la de la *Cité de Refuge* o a la del *Pavillon Suisse* de París. La solución final sólo se alcanzaría después de mover muchísimas veces, las piezas preseleccionadas en el solar.

Cuando entendemos el *Convento de la Tourette* como una versión actualizada del monasterio dominico tradicional estamos haciendo una lectura parcial y engañosa de la idea de proyecto del arquitecto. En los croquis previos del archivo de la *Fondation Le Corbusier* encontramos otra vez las mismas ideas que en la vieja *Cité de Refuge*, ahora actualizadas y adaptadas al nuevo fin. Con la *Asamblea de Chandigarh* las similitudes son obvias e incluso aparece el mismo cubo al que se superpone una pirámide como techo, avanzando hacia el espacio central pero aquí aparece un gran hiperboloide en un interior cerrado. Este hiperboloide fue en el inicio del proyecto un cubo, y después un cilindro. Sólo al final encontró su forma óptima en un volumen de geometría reglada que en su idoneidad podría también valer para otros edificios, por ejemplo para una Iglesia. La comparación que se ha hecho de este volumen con las torres de refrigeración de Ahmedabad es puramente anecdótica pues, como veremos, esta forma se alcanza desde la lógica proyectual que sigue el pensamiento plástico de Le Corbusier, en este caso, en la adaptación del espacio cilíndrico a la luz, pero no como inspiración en las preexistencias.

En todas sus obras los mecanismos que se despliegan son, en muchas ocasiones pictóricos (fragmentación analítica del objeto y del espacio, ensamblaje multidimensional, tramas subyacentes de soporte, escenografía intencionada ...etc.) y el programa en cada caso, como el motivo de los cubistas, no es más que una ocasión más para investigar una nueva forma de hacer y de entender, la Arquitectura.

Cualquier proyecto del pintor-arquitecto cubista es en realidad un trabajo continuo desarrollado a lo largo de toda su vida, en el que se utilizan, una y otra vez, las mismas palabras de su vocabulario particular y personal. aunque con diferente protagonismo en cada ocasión. Se trata de alcanzar, desde ellas mismas, una perfección que las valide universalmente. Los mismos objetos, los mismos mecanismos, las mismas constantes manipulaciones del espacio y de la luz, se desplegarán, como ingredientes previos con los que trabajar, sobre el tablero de dibujo coincidiendo con el inicio de cada proyecto, para desde aquí hacer que el motivo que se trata de construir emerja, aunque a veces sea de manera incierta e inesperada, como resultado alcanzado al final. Con muchas dudas, a partir de la primera hipótesis planteada, se confirma, se añade o se elimina cada elemento según van apareciendo en el tiempo los condicionantes del solar, del programa o incluso a veces de obsesiones propias del arquitecto.

El trabajo que presentamos utiliza un método inductivo que va desde los ejemplos hasta los conceptos. Empezaremos por investigar el proceso de proyecto en una obra concreta y con los mecanismos que en él se utilizan plantearemos una síntesis que los generalice y nos permitan extenderlos al entendimiento de la totalidad de su obra. Se trata en realidad de un método que en sí mismo es cubista: desde la fragmentación del objeto-proyecto procedemos a su análisis desde diversos puntos de vista, para alcanzar después su recomposición en una nueva estructura sintética. Cada mecanismo se analiza de forma independiente siguiendo un cierto orden que correspondería, supuestamente, al trabajo del arquitecto: manipulación del objeto, método compositivo, entendimiento del soporte (lienzo o espacio) y de su geometría implícita, relación con el observador, concepto y materialidad del espacio y de la luz ..etc. recurriendo a la teoría sólo en la medida en que necesitemos de ella para aclarar el exacto sentido con el que son utilizados.

En nuestra incursión en el mundo de la pintura, hemos decidido acotar el Cubismo a lo que fue en realidad su periodo heroico y original, que discurrió entre 1907 y 1914, periodo en el que desarrollado casi exclusivamente por los que habían sido sus creadores, Picasso y Braque. Solo en alguna ocasión entraremos en la pintura del “tercer cubista”, Juan Gris para entender el tránsito de los mecanismos de los primeros hasta la pintura purista, pero no es nuestra intención desviar las cuestiones planteadas de un ámbito puramente arquitectónico

Resulta difícil hablar del cubismo de Pablo Picasso sin hacerlo comparativamente con el de Georges Braque (para algunos especialistas es éste incluso el auténtico creador de la Vanguardia), siendo necesario enfrentar los mecanismos de ambos pintores para obtener un exacto entendimiento de lo que supuso la Vanguardia. Por eso nos parece interesante estudiar la obra de Le Corbusier en paralelo con la de otro arquitecto de tal manera que los conceptos aparezcan como polaridades entre las que situar los posibles estados intermedios. En este sentido hemos recurrido a James Stirling. Su deuda es clara con Le Corbusier, y sobre todo con el Cubismo, y como vamos a ver, los mecanismos que utiliza en su obra, siendo similares, difieren significativamente. La Tesis adquiere un sentido comparativo y aparecen así atractivas comparaciones Picasso-Le Corbusier, Braque-Stirling que se suman a las ya establecidas Picasso-Braque y Le Corbusier-Stirling. Desde ellas podemos entender mejor lo que supone trabajar con mecanismos cubistas en Arquitectura.

Por último, en relación a los dibujos creados expresamente para esta Tesis, hemos de indicar que las manipulaciones que se han hecho de los originales les convierten en elementos analíticos añadidos que aclaran determinadas ideas expresadas en los croquis de sus autores. Algunos están basados en croquis del archivo de la *Fondation Le Corbusier* (se indican con el número del plano) y otros se han hecho nuevos para explicar gráficamente determinadas ideas. Se completa la parte gráfica con las fotografías de las obras pictóricas, los planos originales e imágenes de los edificios construidos, extraídos de los documentos de la bibliografía citada al final.

Nos disponemos pues, a indagar en las obras del Cubismo, en una búsqueda de los mecanismos con los que hacía su arquitectura Le Corbusier.

PRIMERA PARTE: ANÁLISIS

De la *Cité de Refuge* de París a la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart

“... lo propio de la creación es una puesta en ecuación de relaciones forzosamente nuevas, ya que uno de los términos es fijo: la sensibilidad humana...”. Le Corbusier, 1929.

Para el análisis detallado de una obra de Le Corbusier hemos elegido la *Cité de Refuge* de París, porque en ella se manifiesta con total claridad la transición de las ideas utilizadas en la etapa anterior, años veinte, a lo que serán los principios proyectuales con los que trabajará a partir de los años treinta hasta el final de su vida.

Efectivamente, en esta obra se dan cita los planteamientos urbanísticos de la *Ville Radieuse*, las ideas mecanicistas de la *Savoye*, y los principios de construcción del espacio del Cubismo. Pero a la vez encontramos la decidida incorporación de la Naturaleza así como de ciertas cuestiones sociales que incidirán en el proyecto. Es además la primera aplicación directa del “...Juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz...”, y es un claro ejemplo de cómo la Arquitectura se hace desde la idea de montaje jerarquizado, a base de piezas funcionales previamente seleccionadas, algo que reaparecerá en el *Pavillon Suisse*, en el *Palacio de los Soviets* y en Chandigarh.

El proceso de proyecto fue además, en este caso, muy singular debido a los continuos cambios de programa y de solar. Hasta en cinco ocasiones tuvo Le Corbusier que reformar su proyecto para adaptarlo a las nuevas condiciones implicando un esfuerzo adicional por evitar la dispersión del edificio final.

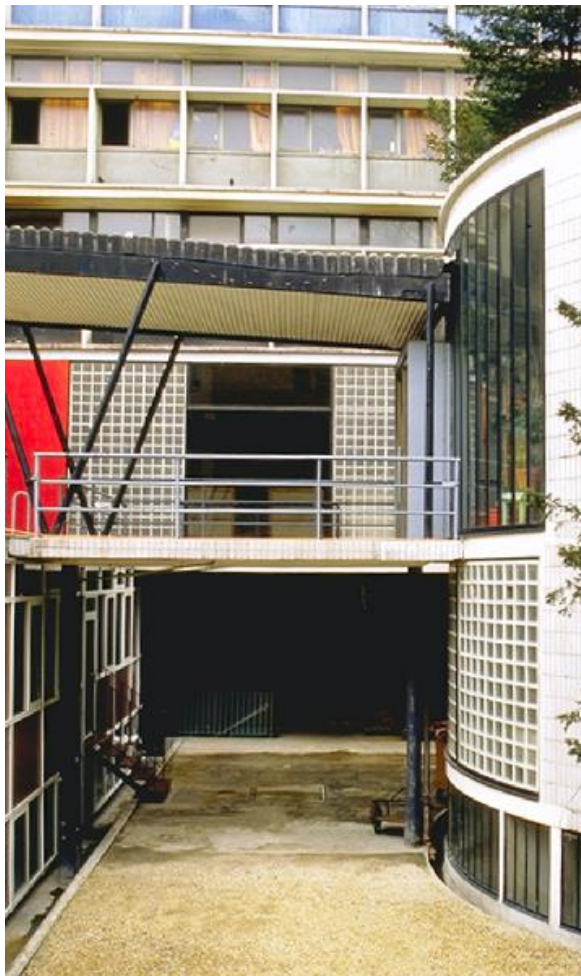
Con respecto a James Stirling, la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart supuso el inicio de un nuevo camino en su arquitectura. Si hasta entonces había demostrado ser un hábil arquitecto de edificios universitarios, basados en un claro eclecticismo moderno, ahora incorporaba la Historia Universal de la Arquitectura para plantear su trabajo desde la reflexión sobre la mayor o menor validez de sus hitos más conocidos, introduciendo, como haría en realidad todo el *Postmodernismo*, la implicación de la memoria del hombre. Desde este nuevo dato de partida, Stirling intentaría alcanzar mediante la abstracción geométrica y la cristalización de los volúmenes, cada vez más esenciales, una arquitectura actual.

En este caso no hay un proceso de proyecto tan significativo como en el edificio de Le Corbusier pues se trataba de un concurso y por lo tanto de una respuesta inmediata. Es por esto que nuestro análisis se basará exclusivamente en el edificio construido, y desde él, extraeremos los mecanismos que podremos enfrentar a los de la *Cité de Refuge* para plantear las ideas del proyecto cubista.



1. La Cité de Refuge de Paris

1929-1933 Le Corbusier



La *Cité de Refuge* es uno de los albergues para indigentes que la organización “Ejército de Salvación” construye en París. Esta organización había sido fundada en Inglaterra en 1865 por el general William Booth (1829-1912), como “...secta religiosa, protestante y evangélica que trataría de aliviar la miseria y el sufrimiento de los más necesitados, degradados y marginados miembros de la sociedad, al mismo tiempo que les convertiría a la religión...”. La intención era transformar espiritualmente al individuo y así, elevar su valor social.

En el año 1881, el Ejército de Salvación llega a Francia de la mano de Miss Catherine Booth, una de las hijas del general, quien empezará a instalar albergues en las ciudades más importantes del país, no sin grandes dificultades, especialmente en lo que se refiere a disposición de personal. Cuatro años después llega también el propio general, quien se instala en casa de Albin Peyron, hijo de uno de los miembros más destacados de la organización. Tras la Primera Guerra Mundial, en 1918, el Ejército de Salvación cuenta ya con 70 localizaciones, pero éstas son mantenidas por apenas 150 personas.

El primer contacto de Le Corbusier con el Ejército de Salvación fue en 1925, con motivo de la ampliación del “Palacio del Pueblo”, obra sufragada por la Princesa de Polignac, amiga de su hermano Albert y aficionada, como éste, a la música de Stravinsky. La Princesa será la gran benefactora de la *Cité de Refuge*. Entre 1925 y 1930 se levantaron en París varias sedes de la organización, pero solamente el Asilo Flotante, además del edificio que nos ocupa, se le encargaría a Le Corbusier.



Cuando recibe estos encargos, el arquitecto se encuentra con una organización fuertemente jerarquizada, herencia de la condición militar de su fundador, y cuyos edificios, sobre todo esta *Cité de Refuge*, “...deben formar una unidad social completa, altamente estructurada y autosuficiente...”. El propio nombre no es arbitrario; se trata realmente de una ciudad que ha

de englobar en su unidad una multiplicidad de funciones: espacios de trabajo, alojamientos, temporales ó fijos, y, sobre todo, servicios sociales que renueven el espíritu de los indigentes y vagabundos.

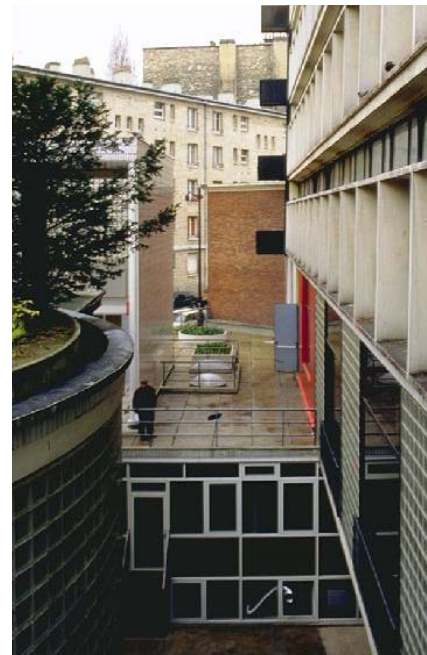
Este tipo de edificio no tiene una historia demasiado larga, pues apenas encontramos ejemplos anteriores al siglo XIX y su aspecto, en la mayoría de los casos, solía ser bastante cercano al de los Centros Penitenciarios o al de los Hospitales. Uno de los más ilustres, a nivel arquitectónico, fue el *Albergue del Pobre*, en Nápoles, del arquitecto Henri Labrouste, autor de la Biblioteca de *Sainte-Geneviève*, quien en su proyecto organizó por plantas a las personas de distinto sexo y edad en enormes dormitorios con el máximo número de camas posible.

El primer problema para este tipo de edificios era por lo tanto, la organización y distribución funcional. Por un lado había que cualificar cuidadosamente, las áreas destinadas a cada sexo, edad, necesidad y capacidad, y por otro, había que dar cabida a todos los usos que esta nueva ciudad necesitaba para su funcionamiento.

El segundo problema era de ubicación. ¿Cómo insertar una institución de este tipo en la trama urbana existente y no dejarlo fuera, marginado de la vida social de la ciudad?. En este sentido, el Ejército de Salvación era partidario de situar sus sedes cerca de las vías de comunicación, así que esto, unido a la necesidad de espacio y de viabilidad económica, les llevaría casi siempre, a buscar en los barrios periféricos y suburbios de la ciudad. Así ocurrió con la *Cité de Refuge*. Se solicitó la propiedad de dos solares adyacentes situados entre las calles Cantagrel y Chevaleret, del Distrito XIII de la ciudad. Una zona de fábricas y naves industriales, situado muy cerca de la estación de Austerlitz-Orleans. El primer solar tenía 728 m² de superficie y sólo tenía acceso desde la calle Cantagrel, con un frente de 17 m. El segundo, con fachada a la calle Chevaleret, de algo menos de 10 m, tenía una superficie de 976 m² (ver plano de emplazamiento).

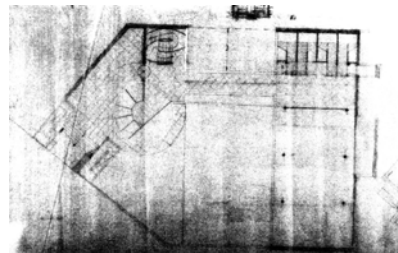
En Mayo de 1929, fecha en la que se formaliza la compra del primer solar, sólo éste está disponible, con lo que Le Corbusier tendrá que ponerse a trabajar con un proyecto que, tarde o temprano, deberá ampliar. De hecho, tan solo un mes después de la presentación del primer proyecto, el Consejo Comunal de Distrito, decidió conceder el segundo solar, autorizando el derribo de las construcciones existentes. El resultado final será un solar irregular, de 1704 m², con acceso desde dos calles sin continuidad entre ellas y a distintas cotas, y con un entorno enmarañado y denso de edificaciones industriales.

La historia del proyecto es una historia de continuas modificaciones y revisiones. Se pasaría por 5 versiones, entre Mayo de 1929 y Junio de 1930. En esta fecha, por fin, se pondría la primera piedra, pero las modificaciones continuarían durante toda la obra, hasta Diciembre de 1933 y aún mucho después.

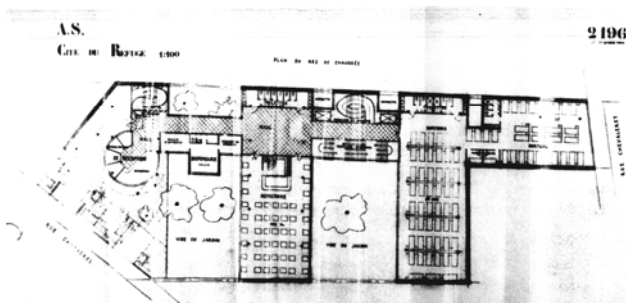


Cuatro años y medio de ininterrumpido proceso proyectual son demasiado para un solo edificio, y muchas de las decisiones, de los aciertos y errores del edificio, deben situarse en este contexto, pero en su análisis nos pueden servir para indagar en los mecanismos arquitectónicos con los que proyectaba Le Corbusier.

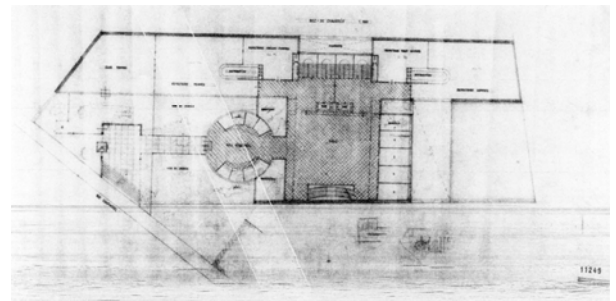
(Para un análisis detallado de las condiciones que rodearon la elaboración del proyecto y la construcción del edificio, puede consultarse la monografía de Brian Brace Taylor citada en la Bibliografía).



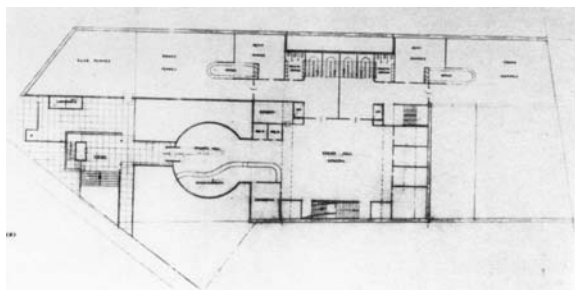
Mayo 1929



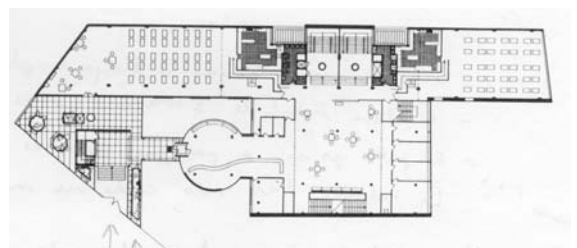
Diciembre 1929



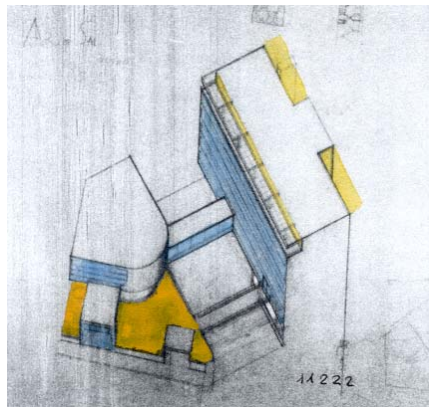
Abril 1930



Abril 1930

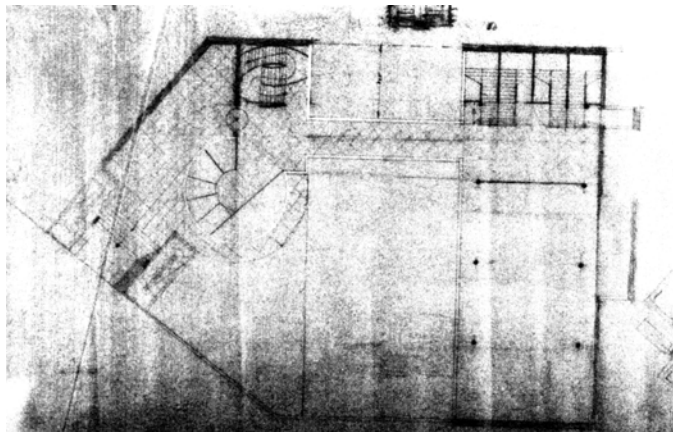
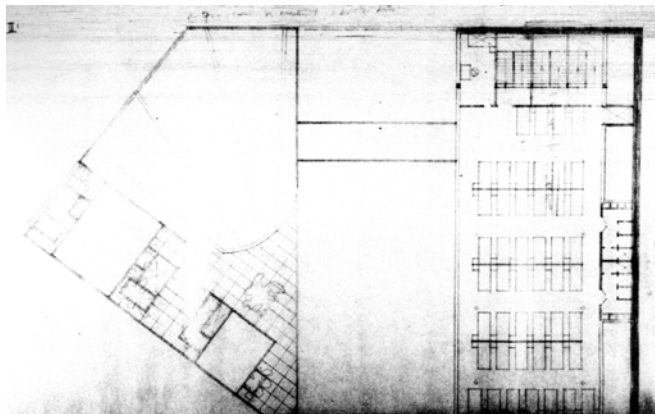


Junio 1930-Diciembre 1933



1.1 Una figura y un fondo

Primer proyecto. Mayo 1929



PRIMER PROYECTO. Plantas

En Mayo de 1929 se compra el primer solar, de 728 m², de forma irregular, con uno de sus lados hacia la calle Cantagrel, girado aproximadamente 45° con respecto a la geometría interior, e insuficiente, en cualquier caso para plantear la edificación alineada con esta calle.

Le Corbusier empieza a trabajar sobre el proyecto en este mismo mes y dedicará hasta finales de Junio a plantear las ideas generales. En los meses de Julio y Agosto se elaborarán los planos definitivos del proyecto que, finalmente, se presentará al Ejército de Salvación el 25 de Septiembre de 1929.

El programa, bastante complejo, podía organizarse básicamente en cuatro zonas:

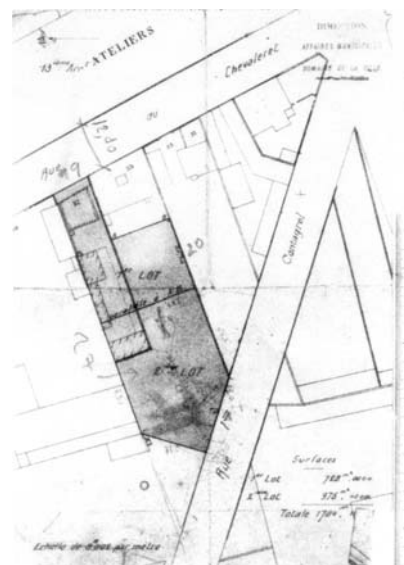
1. Dormitorio, de 500 a 600 camas, para hombres, mujeres y familias, separados.
2. Cocina, oficio y comedor.
3. Talleres, destinados a la recualificación de los indigentes acogidos.
4. Servicios varios (administración, sala de actos, ambulatorio, lavandería, dormitorio de personal, dirección, vestuario ó servicio de ropa...etc.)

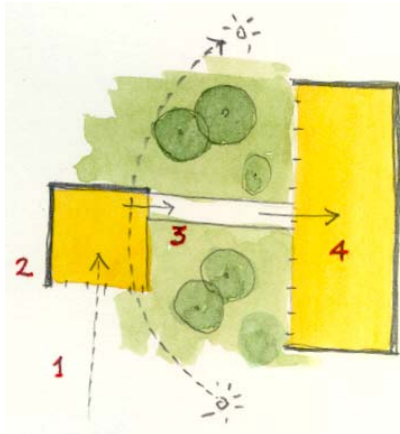
Le Corbusier, como será habitual en su forma de iniciar los proyectos, elaborará unos organigramas, mediante círculos ó cuadrados que representan proporcionalmente a escala, las distintas funciones del programa. Una vez dibujados estos esquemas puede estudiar con bastante facilidad las agrupaciones más idóneas así como las conexiones que han de establecerse entre las distintas áreas o dependencias.



Después de estudiar el programa, decide utilizar en principio, sólo dos grandes piezas: una para los usos que tienen más relación con el exterior (administración, sala de actos, laboratorios...etc) y otra para los usos, podríamos llamar, internos. Esta síntesis inicial implícita en los organigramas, no supone una determinada relación formal del edificio, sin embargo al final, habrá una curiosa similitud con esta organización lineal.

El bloque más pequeño corresponde a los usos externos; así, en tres plantas superpone, de abajo hacia arriba, laboratorios, en planta semisótano, administración y vestíbulo en planta baja, y sala de actos en la superior. El bloque grande por otra parte, arranca en el nivel más bajo con la cocina; sobre ella, en planta primera comedor y oficio y a partir de aquí, cuatro



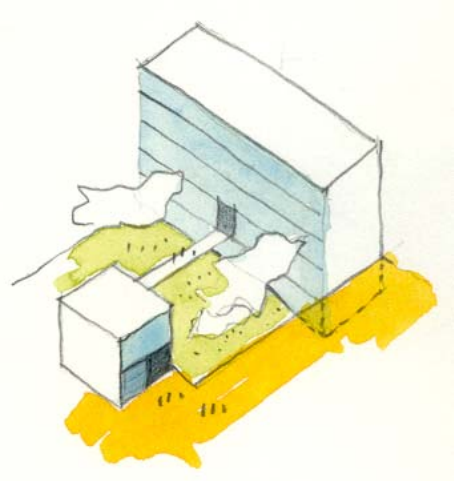


plantas de dormitorio, organizado por niveles, con los hombres en el nivel inferior, luego mujeres, mujeres con niños, y finalmente personal y dirección. La última planta, por encima de estas cuatro de dormitorio, retranqueada con respecto a ellas, tendrá una terraza-jardín de acuerdo con los 5 puntos de la Nueva Arquitectura. Entre un bloque y otro, se dejará un jardín que estará soleado durante todo el día, y sobre el que se cruzará un puente que conecta el primer bloque con el segundo.

Desde esta idea se inicia el proyecto; una idea que proviene de planteamientos urbanísticos: una pieza de entrada desde la que se cruza, en un nivel elevado, un jardín, para acceder a una segunda pieza destinada a dormitorios. La Naturaleza permanece por debajo.

Le Corbusier prevé la futura compra por parte del Ejército de Salvación del segundo solar, de 976 m², y sabe que éste tiene una única fachada a la calle de Chevaleret situada casi dos plantas por debajo del acceso desde Cantagrel.

El acceso ahora puede realizarse en un plano horizontal y llegar así hasta el bloque de dormitorios, dejando el jardín semienterrado para que, una vez ampliado el edificio, sea su nivel inferior el que coincida con el de acceso desde la otra calle. La edificación va a quedar de esta manera elevada (Le Corbusier, en sus conferencias de Buenos Aires hablaba de esta idea: “...el centro de gravedad de la composición arquitectural se ha elevado...ya no es el mismo que el de las antiguas arquitecturas de piedra que componían, con el suelo, una cierta unión óptica...yo compongo atmosféricamente...”).



El primer esquema plantea también cómo será el encuentro con el bloque de dormitorios: se llegará contra una fachada acristalada, construida con un “muro neutralizante”, que encierra un interior hermético, (con “respiración exacta”): “... ya no calefacto mis casas ni tan sólo el aire. Pero una oleada de aire puro a 18° circula regularmente, a razón de 80 litros por minuto y por persona...respiración exacta, conseguida a través de los muros neutralizantes que impiden que este aire de 18° sufra cualquier influencia...”. Será una nueva ciudad, o más bien, un inicio de nueva ciudad (Le Corbusier planteará aquí y en muchas otras ocasiones, la posible extensión de su propuesta), injertando en el viejo tejido industrial de esta zona de París, un nuevo organismo de sol, verdor y aire (*Ville Radieuse*).

El edificio debe tener además una fuerte significación. Le Corbusier no pasa por alto que se trata de un asilo de indigentes, de personas sin hogar, y así, dará cada pieza una imagen también simbólica:

1-2. Pabellón de entrada como filtro entre la ciudad congestionada y agobiante y el nuevo organismo liberador.

3. Puente que se recorre sobre la Naturaleza hacia el Refugio.

4. Dormitorio, inundado de luz, donde se producirá en encuentro con una nueva familia y unas nuevas condiciones de vida.

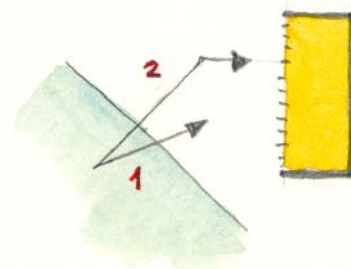
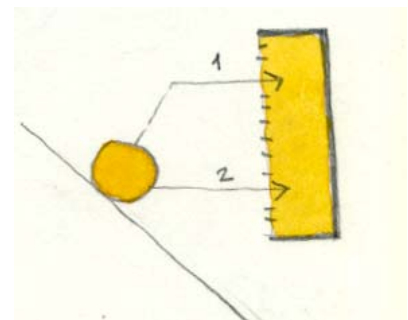
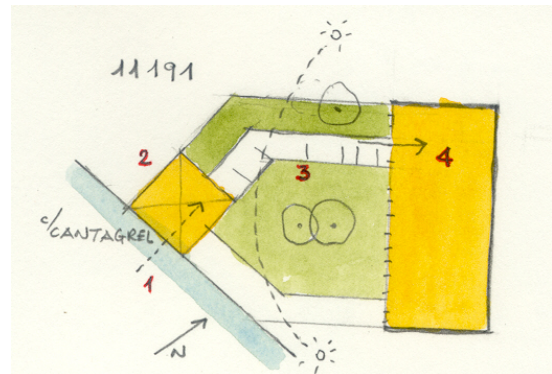
5. La Naturaleza, presente en el jardín semienterrado, es el nuevo suelo de la ciudad.

El proceso de proyecto continúa con la introducción de estas unidades, previamente esbozadas en volumen y organización interna, en el solar. Es lo que podemos ver en el croquis **11.191** del Archivo Le Corbusier. Un inicio de camino en la calle Cantagrel se quiebra según las direcciones del solar, envolviendo un jardín orientado a Sur y llega hasta un bloque de dormitorios en el punto “más alejado” de la calle. Este bloque, orientado a Oeste, tiene por detrás un estrecho patio de luces que resuelve la servidumbre respecto a la medianera Este.

Simultáneamente aparecen los estudios de los accesos diferenciados, a nivel muy esquemático, para las personas acogidas por un lado, y para el personal de servicio por otro, así como los primeros ejes que pueden establecerse en la composición.

En principio, Le Corbusier no impone ninguna geometría extraña al solar, simplemente se adapta a las dos direcciones de sus límites. El primer bloque y el inicio del puente siguen las direcciones determinadas por el trazado de la calle Cantagrel, mientras que el segundo tramo y el bloque de dormitorios se adaptan a las direcciones de las medianeras internas.

Es interesante destacar cómo se crea un instante, bastante rápido, en el que la visión del bloque, ligeramente oblicua desde la calle, se transforma en una visión frontal, perpendicular al gran plano de vidrio, mediante un giro de 90 °. Este cambio de visión será una primera cuestión, a nivel perceptivo, sobre la que Le Corbusier va a trabajar, y correspondería a la estrategia descrita por Von Moos: “...la ensambladura de formas aisladas, previamente modeladas como unidades plásticas, que se ordenan según la percepción de



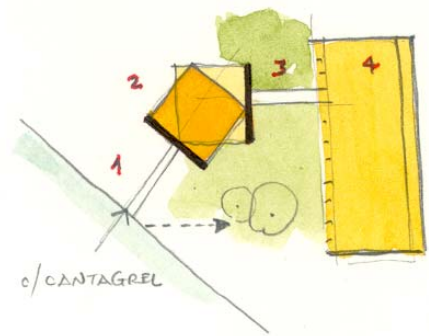
forma y colores...corresponde a la mirada de un pintor". En un nivel general, el paso de lo oblicuo a lo frontal puede relacionarse con el abandono de un ojo clásico a favor de un ojo cubista.

Le Corbusier, arquitecto y pintor, va a centrarse a partir de aquí en los dos puntos críticos que aparecen inmediatamente en estos primeros croquis:

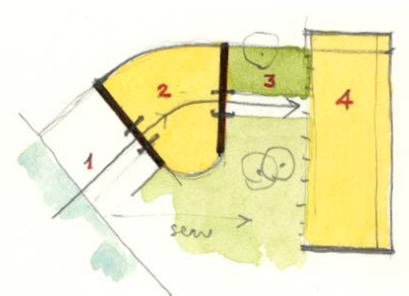
1. El cambio de dirección del recorrido, es decir, la respuesta a la doble geometría impuesta por el solar.

2. La articulación de la violenta entrada frontal en el gran bloque de dormitorios.

1. La primera decisión que parece tomar para resolver el cambio de giro del recorrido es llevarse al punto de quiebro el pabellón de entrada. Convierte para ello el plano cero del programa, el que contiene los talleres, en una gran plataforma y hace "deslizar" sobre ella la pieza de vestíbulo y sala de actos hacia ese punto (1). Una vez aquí, Le Corbusier dibuja el momento de entrar en el pabellón según la dirección de la calle Cantagrel (2) y el momento de salir de él y "entrar" en el jardín, ahora con la dirección interior del solar (3). Este giro ayudará a configurar el simbolismo del proceso de entrada en el edificio.

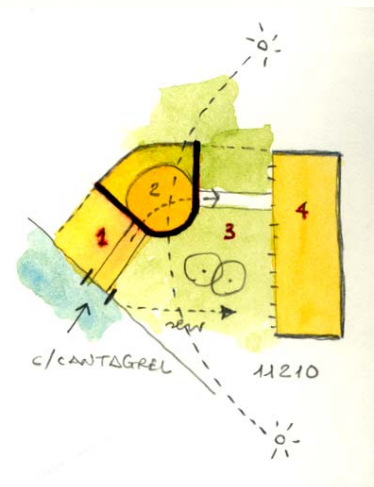


Le Corbusier une los dos planos atravesables formando una parábola. En este momento, ya no son dos sino el mismo plano que se atraviesa dos veces, pero en sentidos opuestos, de afuera adentro y de dentro afuera. Se crea así un volumen, conformado por un único plano que se dobla, presentando en su forma parabólica, una mayor concentración plástica en la bisectriz, es decir, en el lado que mira al jardín. Este mecanismo de formar volúmenes a

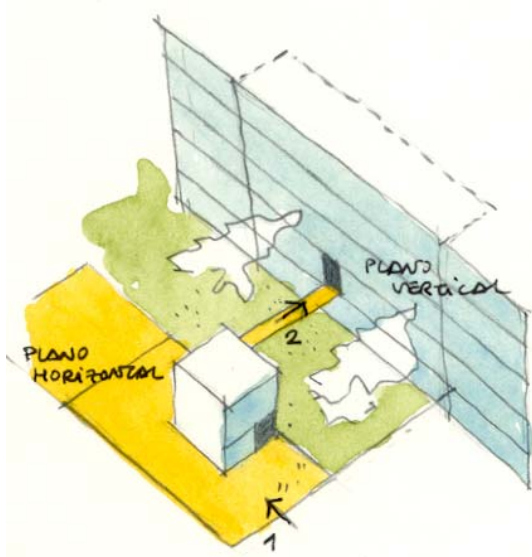


partir de la curvatura de elementos planos es un recurso habitual en su obra (veasé, por ejemplo, la *Villa Savoye*).

La forma resultante parece apropiada para el uso de sala de actos en planta primera, pero no parece tener la suficiente concentración volumétrica para dar significado al punto de acceso, es decir, a la recepción y a la administración. Aquí sería más apropiada la forma cilíndrica que la parabólica, pero entonces el problema se traslada al uso de sala de actos. Le Corbusier plantea entonces lo que parece más obvio, es decir, utilizar el cilindro para el vestíbulo, en planta de acceso, y la forma parabólica encima, para el salón de actos, compartiendo ambos, parte de una misma directriz curva. Ésta garantizará la



continuidad de ambas a través de la expresión de dos momentos de pliegue de un único plano: abajo más rápido que arriba.



No es difícil imaginar el fuerte contraste que se establece entre la forma contenida, más o menos cerrada, de esta primera pieza y la amplia superficie de cristal que se piensa para el bloque de dormitorios, tensa y vertical, al otro lado del jardín. Entenderemos a pesar de su separación en el espacio, el primero como objeto y el segundo como fondo, necesitando de éste para percibir correctamente aquel.

No debemos tampoco perder de vista, que esta operación se está efectuando sobre una plataforma, opaca, situada sobre los talleres, y que este plano de referencia horizontal se relaciona con el plano vertical, transparente, del bloque de dormitorios. La primera plataforma permita resolver los accesos diferenciados,

incorporando un segundo pabellón, también cilíndrico, pero de menor tamaño que el principal.

El “cilindro-parábola”, que tan buena solución parece ofrecer al problema funcional y al problema plástico, plantea sin embargo dos dudas importantes:

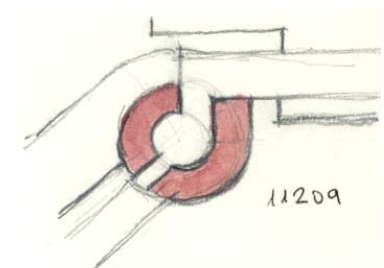
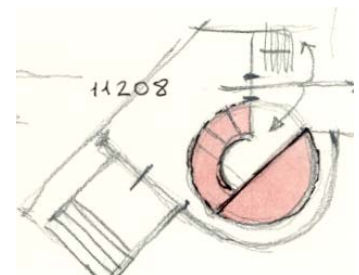
Primero: ¿Debe atravesarse el cilindro o rodearse?.

Segundo: ¿Cómo responde el cilindro a la doble escala hombre-naturaleza a la que se enfrenta?.

Con respecto a lo primero, si se atraviesa el cilindro se percibe su espacio interior, se experimenta realmente la fuerte concentración que provoca, pero en cambio se pierde la orientación en su interior al multiplicarse las direcciones haciéndose por lo tanto necesario introducir un segundo orden espacial, más dirigido, que conduzca el camino en su giro de 45°. Esto sólo podría evitarse si se atravesara diametralmente, pero con esto entonces, no se resolvería el giro.

Si se rodea, el problema anterior se soluciona, pero queda al margen de la experiencia espacial, como volumen simplemente funcional que solo se percibe desde su exterior.

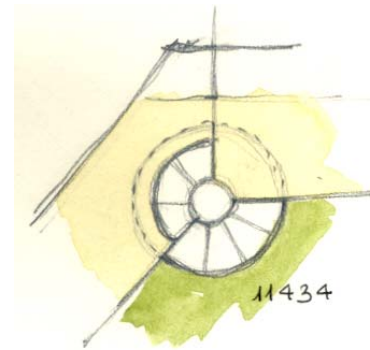
La cuestión está, de alguna manera, en decidirse por una experiencia de espacio (percepción interior) o por una de



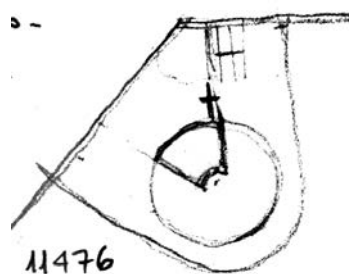
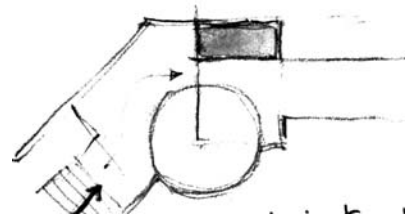
volumen (percepción exterior). Le Corbusier, aunque plantea primero la solución de atravesar el cilindro, dedica casi todos sus estudios a la primera idea, es decir a rodearlo.

En respuesta a la segunda cuestión, ya hemos visto cómo la parábola respondía la doble escala, por un lado mediante dos planos que atraviesa el hombre en su caminar y por otro, con la definición de una forma plástica, concentrada, que se enfrenta a la naturaleza. El cilindro sin embargo es una forma continua.

Le Corbusier nos ofrece una solución inesperada, propia de un pintor que piensa en cubismo: establece un cambio de escala en la propia forma: una mitad del cilindro será más pequeña que la otra, como si tuviera dos tamaños a la vez, ó, como en los estudios de Picasso sobre copas y vasos, haciendo que el ojo del observador oscile en profundidad, como si fuera el objetivo de una cámara fotográfica. De esta manera, una parte del cilindro, la más pequeña, queda sobre la plataforma y la otra, la más grande, sobre el vacío al jardín. El objeto se relaciona de manera diferente con el espacio que la rodea, uno, de pequeña escala, propio del hombre, y otro, de gran escala, propio de la Naturaleza.



En cualquier caso, la idea de un vestíbulo circular que actúa simultáneamente como elemento de giro, de charnela, y como lugar de fuerte concentración espacial, no es nuevo, ni en la obra de Le Corbusier ni en la de otros arquitectos anteriores (véase, por ejemplo, el *Länderbank* de Otto Wagner). El propio arquitecto había planteado una solución similar en una de sus casas más tempranas, la *Favre-Jacot* de Le Locle y había vuelto en varias ocasiones sobre esta idea, de una manera más refinada, a través de las cuatro columnas, en villas como la *Stein* o la *Savoie*. Centralizar el vestíbulo en una forma especialmente contenida deriva del conocimiento de Vitrubio y de las casas pompeyanas que visitara en su viaje a Oriente de 1911. El mecanismo refuerza el significado del acontecimiento de entrar en lo privado.



El cilindro ya resuelto a nivel perceptivo y significativo, plantea ahora un nuevo problema: ¿cómo organizarlo interiormente?. El arquitecto tantea en sus croquis las posibles soluciones radioconcéntricas u ortogonales, llegando incluso a apoyarse en la superposición de una forma cuadrada que organice su interior. En el croquis 11.476 estudia la posibilidad de absorber las dos direcciones en el techo de la recepción a través de un lucernario que ocupara un sector del círculo, aunque esto no fuera posible al tener encima la sala de actos. Ésta sin embargo implicará, como aparece en croquis avanzados, de Julio y Agosto, una estructura radial que construye, en un gesto de abanico, la forma parabólica envolvente. Finalmente se decide por la solución radioconcéntrica.

Después de atravesar esta primera pieza llegamos a la segunda, el puente que cruza sobre el jardín adoptando por tanto, un carácter de elemento de transición. Es un volumen cerrado, con paredes acristaladas que miran a la Naturaleza en una dirección oblicua, de arriba hacia abajo, aunque hacia el Sur el jardín resulta más extenso. Es como si el solar ya estuviera ajardinado cuando Le Corbusier sitúa las piezas sobre él. Está en un nivel inferior al de la planta de acceso, lo que le confiere una condición intimista. El acceso a él solo es posible de manera directa, desde los talleres situados bajo la plataforma siendo observado desde la plataforma de acceso y desde las habitaciones. Su vivencia pertenece al lugar de trabajo. La bajada desde la planta de acceso, a través de rampas o escaleras, fué estudiada con mucha dificultad ya que el arquitecto tenía que reconciliar aquí el sentido lineal del elemento construido con la libertad formal que parecía demandar la naturaleza. Las soluciones iban desde escaleras lineales de un solo tramo hasta unas circulares, dobles, que se superponían formalmente a la directriz del puente.

La Naturaleza actúa por lo tanto más como elemento a contemplar que como espacio habitable, es decir, queda ajeno al uso interno del edificio. Actúa como fondo ante el que ocurre el hecho plástico, básicamente, como hemos visto, un plano horizontal opaco y un plano vertical acristalado. Josep M. Rovira nos habla del concepto que para Le Corbusier tiene la Naturaleza: *“...sus edificios ignoran voluntariamente su relación con el jardín; prefieren contemplarlo desde la seguridad desdramatizada de la luz sin sombra que les proporcionan sus alargados ventanales y se apartan de cualquier contacto con la tierra...”*.

2. El segundo punto crítico que aparecía con las primeras decisiones, era la llegada al bloque de dormitorios. ¿Cómo crear el final del recorrido horizontal haciéndolo continuar en vertical por el edificio?.

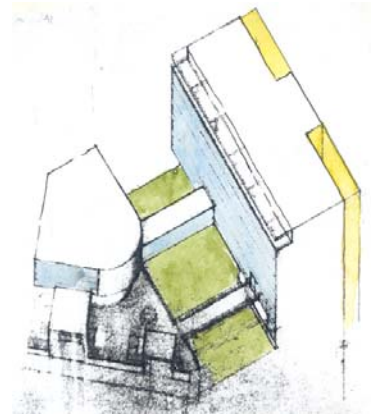
Le Corbusier introduce una forma, ya habitual en sus proyectos anteriores, un muro curvo que, metido dentro de una sala rectangular, se enfrenta al hombre que llega (véase la casa *Cook*, la *Stein* o alguna de las versiones intermedias de la *Citrohan*).

En este caso, la pared que limita el oficio junto al gran comedor, adopta esta forma. Por otra parte, el bloque no está pegado a la medianera Norte, sino que se interpone un plano de luz (espacio de servidumbre), como un muro de considerable espesor construido con la luz, frente al que acaba nuestra mirada. Este recurso le permitirá resolver la iluminación de las habitaciones de servicio y circulación, además de mejorar la de los dormitorios colectivos.



En casi todos los croquis de esta primera fase del proyecto, se coloca el núcleo de escaleras a un lado de la llegada, aunque también se investiga la posición enfrentada al acceso. Las escaleras han de ser varias para organizar desde la planta de acceso los recorridos independientes para hombres, mujeres y personal de servicio, y a través de ellas llegaremos a la última planta, retranqueada, que anuncia ya la solución, otras veces ensayada, de la terraza-jardín. Una segunda Naturaleza arriba, ahora domesticada.

Finalmente, en una axonométrica de este primer proyecto podemos ver claramente la propuesta del arquitecto: los volúmenes, que han sido definidos por razones funcionales o simbólicas, son colocados en una secuencia visual de acuerdo a la forma general del solar. Un plano horizontal sitúa al hombre por encima de la naturaleza, ahora controlada, y en su avanzar hacia el plano transparente (desmaterialización de la primera plataforma), va a atravesar los sucesivos planos que suponen los cambios en la experiencia espacial. En este recorrido arquitectónico se enfatizan especialmente cuatro momentos:



1. Acceso a la plataforma. Al acceder nos recibe un pórtico geometrizado, una puerta hecha volumen que nos acompaña con su techo, como andando bajo palio, hasta la puerta del pabellón de recepción. El espacio está calramente construido en profundidad, pero mientras lo recorremos, nuestra mirada buscará lateralmente, al otro lado del vacío que supone el jardín, la gran fachada acristalada de los dormitorios.

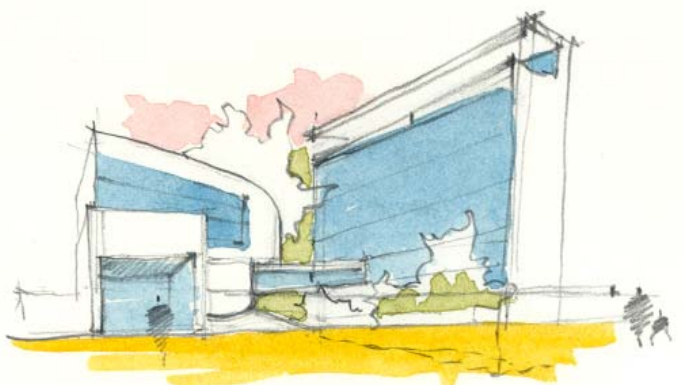
En este momento el cilindro está frente a nosotros y su curvatura, en el lado derecho, parece producirse para dejarnos ver el puente que conduce al gran bloque. Se intuye una secuencia de volúmenes pero en ella hay cierta dispersión. Nuestra mirada dudará entre lo oblicuo y lo frontal.

2. Llegamos al vestíbulo. Aquí se atraviesan dos planos que, como hemos visto, corresponden a uno sólo, doblado. Entrar y salir a través del mismo elemento, en direcciones diferentes es un recurso pictórico propio del Cubismo. El acristalamiento del volumen parabólico ayuda a entender esta penetrabilidad de la forma a través del plano y es en la secuencia interna que realizamos el giro para situarnos en la dirección “correcta” del solar. La estructura radial del techo de la sala de conferencias, aunque no podemos verla en la realidad indica este movimiento.

3. A continuación, un puente elevado sobre la Naturaleza conduce desde lo público (relación con el exterior) a lo privado (vida interior). A través de él llegamos a la nueva ciudad, diferente a la que dejamos atrás, y en la que el nuevo suelo es la propia Naturaleza.

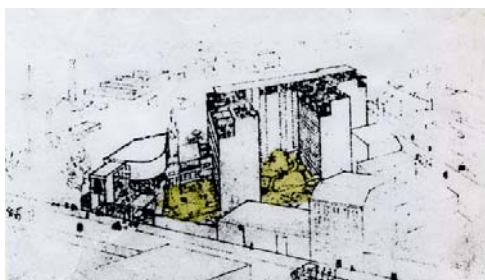
4. Por último, el acceso al bloque de dormitorios que se produce atravesando el gran “muro neutralizante” acristalado. Tras él, un plano de luz vertical y arriba, la Naturaleza otra vez, ahora en una tímida terraza-jardín.

Como puede verse, el proceso de percepción de los volúmenes se hace mediante visiones oblicuas que se convierten en secuencia de planos frontales a medida que nos acercamos a



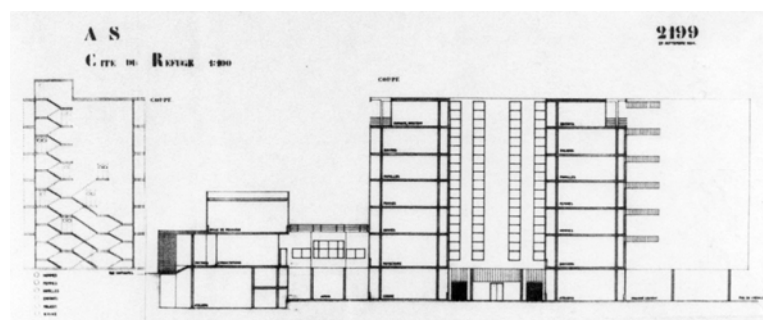
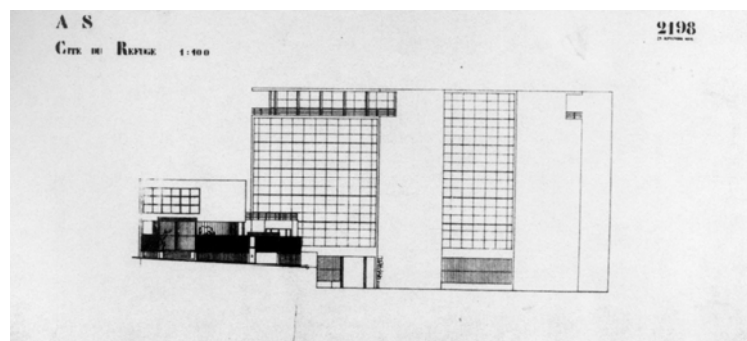
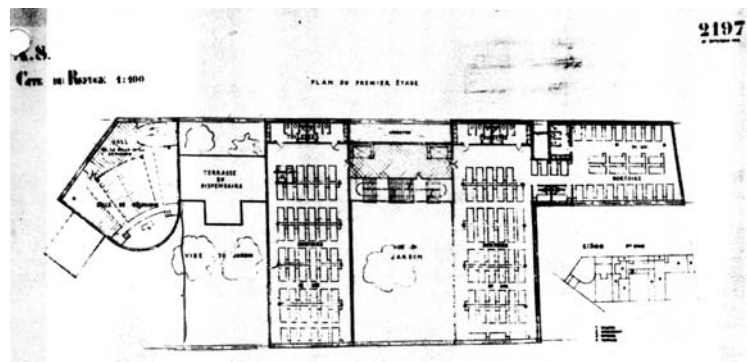
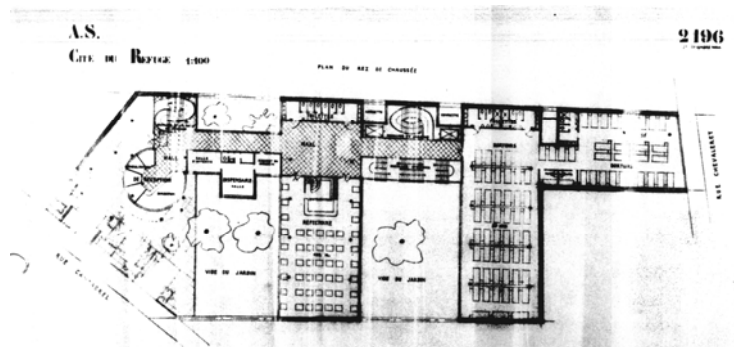
ellos. El conjunto de planos “transparentes” que hemos de atravesar nos darán una cierta sensación de ascender, aunque nos desplazemos en horizontal. Es lo que podemos ver en esta recreación del aspecto que en la realidad tendría el edificio construido.

Desde esta primera versión hasta la definitiva, los objetos que se han colocado sobre el jardín preexistente, serán estudiados una y otra vez en busca de una armonía plástica adecuada. El cilindro, el puente y el bloque acristalado se mantendrán en las sucesivas versiones, pero serán transformados, tanto en situación como en significado, de acuerdo no solo a la incorporación del segundo solar, sino fundamentalmente, a la aplicación cada vez más clara, de los mecanismos pictóricos del cubismo.



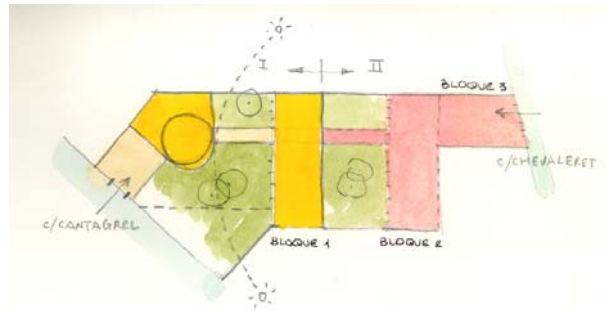
1.2 Una figura y dos fondos

Segundo proyecto. Diciembre 1929



SEGUNDO PROYECTO. Plantas, alzado y sección

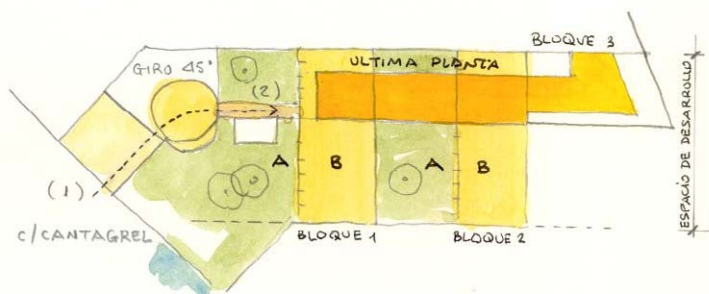
La primera versión del proyecto va a modificarse, como ya se indicó, a finales de 1929, cuando el Ejército de Salvación compra el segundo solar, y dispone entonces de una superficie de 1704 m² que da a dos calles a diferente nivel. Comienza así una nueva fase del proyecto.



El Segundo proyecto dispone otro bloque de dormitorios en el eje Norte-Sur, situado por detrás en paralelo, con el que ya existía en la primera versión, añadiendo además, un tercer bloque, perpendicular a los anteriores, hacia la calle Chevaleret, encajado entre medianeras y con fachada por lo tanto, acristalada a Norte. El esquema no resulta muy moderno: en el París del XIX era una solución muy habitual la de disponer los bloques lineales conformando patios o jardines entre ellos.

Como vemos, Le Corbusier no ha hecho hasta aquí nada más que conquistar la nueva superficie de la que dispone, dando por supuesto, que el primer proyecto ya estaba construido. Las fachadas a Sur de los dos bloques de dormitorio quedarían completamente acristaladas, mientras que las fachadas Norte tendrían huecos puntuales; una solución que ya estaba ensayando en el *Centrosoyuz* de Moscú y que posteriormente la aplicaría en el *Pavillon Suisse* de París.

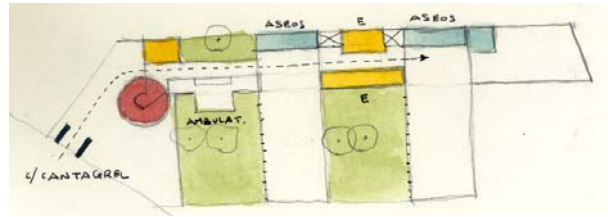
Para Le Corbusier no se trata de un nuevo proyecto, sino de la ampliación de uno sobre el que ya estaba trabajando. De ahí la inercia que observamos en los croquis de esta versión. En ella no se ponen en duda las ideas del primero, sino que por el contrario, se profundiza aún más, especialmente en el



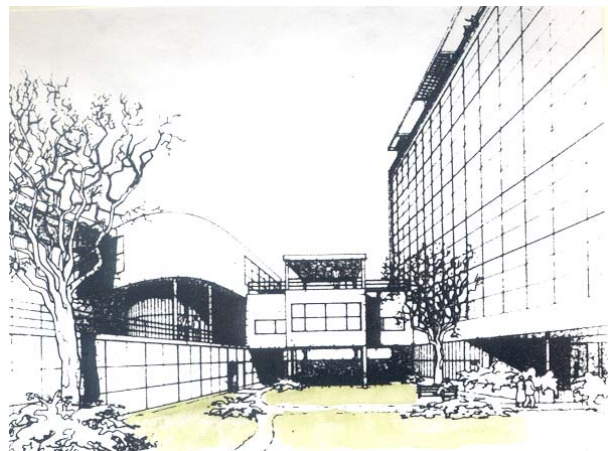
significado de las formas y el en diálogo entre ellas. Esta actitud inicial de continuidad implica una falta de visión global sobre el nuevo solar lo que provocará numerosas contradicciones que al final terminarán desembocando en un tercer proyecto.

En este momento, el recorrido lineal y su correspondiente secuencia visual, ya creada en el primer proyecto, ahora simplemente, se prolonga hasta el segundo bloque, haciendo que el primero sea en cierto modo, un elemento de tránsito. La ocupación se ha duplicado, pero no en igualdad de condiciones. El paso a través del primer bloque se producirá junto al comedor de hombres con lo que habrá siempre que aislarlo, pues son las mujeres las que cruzan hasta el segundo. Además, la secuencia espacio-temporal perceptiva, que tanto preocupaba a Le Corbusier, culmina ahora en un extraño añadido que forma con el segundo bloque una forma de "L", y que se destina, curiosamente, a funciones de dormitorio, ya desde la planta de acceso.

La dispersión de la composición se enfatiza aún más, ya que no hay un único fondo acristalado con el que relacionar el “objeto” de recepción, sino dos, y éstos están dispuestos en una simple duplicidad, repetidos. Además se pierde la visión del jardín en el paso a través del puente, ya que se coloca aquí el ambulatorio, que, aunque adopta una posición bastante efectiva de acuerdo a su funcionamiento, no hace sino contradecir la idea urbanística implícita en el primer esquema.



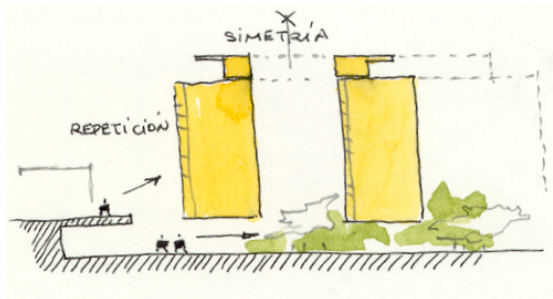
A pesar de estos cambios, la estrategia de proyecto sigue siendo la misma: establecer un recorrido paralelo a los límites Sur y Oeste del solar en el que vamos atravesando, una tras otra, las piezas de la composición. Cada volumen adopta una relación adecuada con el conjunto, convirtiéndose en un elemento de continuidad o pausa, que acelera o detiene la secuencia perceptiva. Los objetos utilizados siguen siendo los mismos: el pórtico de entrada al solar y el cilindro de recepción con la forma parabólica superpuesta que “se atraviesa” dos veces en sentidos inversos, el puente sobre el vacío de la Naturaleza, y el bloque de dormitorios.



Varios son los elementos que se utilizan para reforzar la idea de secuencia visual:

1. Un recorrido único de carácter lineal (dejando aparte entradas de servicio) que atraviesa el cilindro (o pasa junto a él) y se continúa en el puente que conduce al primer bloque de dormitorios. Dentro de éste, la posición de los aseos y las escaleras mantienen la continuidad lineal.
2. El paralelismo y la identidad de los dos bloques de dormitorio, establecen una lectura repetida, un eco en la secuencia perceptiva.
3. La orientación del tercer bloque que, inevitablemente debe ser hacia la calle Chevaleret, coincide con la dirección del recorrido (hay una alternativa interesante a la presencia aquí de dormitorios, y es la colocación, en la planta de acceso, de un pequeño salón de actos).
4. Condicionado por la estrechez del solar y por la orientación, se establece un “espacio de desarrollo” por el que nos desplazamos, en el que los volúmenes van creando intervalos de tránsito y pausa.

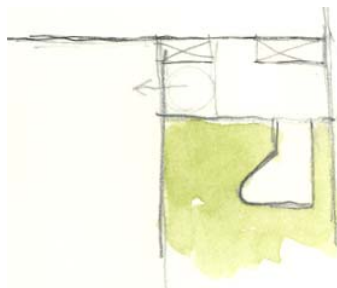
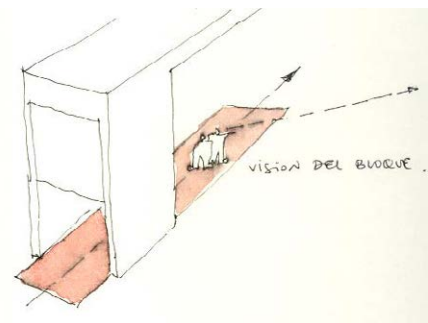
A pesar de todo esto, el recorrido no parece muy conseguido. Esto se debe a la negación de la relación visual con el jardín así como a la mezcla de funciones con distinto nivel de privacidad, a partir del puente. No obstante, podemos valorar ciertas operaciones:



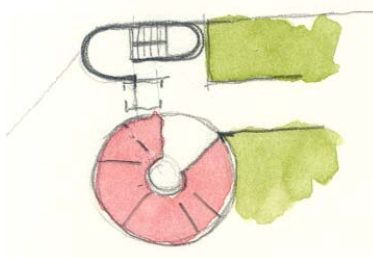
El jardín semienterrado cambia su condición estática del primer proyecto por una más dinámica: la presencia de *pilotis* bajo el ambulatorio y los bloques de dormitorio, dejan al jardín fluir en horizontal, enriqueciendo la experiencia espacial en este nivel, además de introducir una de las ideas fundamentales del urbanismo de Le Corbusier: la liberación del terreno. Esta

continuidad de la naturaleza bajo el edificio se produce en ambas direcciones, Norte-Sur, ampliándose en las transparencias de los talleres y del segundo bloque. Además, la relación taller-jardín parece especialmente apropiada para la reinserción laboral del habitante de esta ciudad, quién puede deambular de una manera bastante libre por la naturaleza.

En el acceso al solar desde la calle Cantagrel, como ya se indicó en el primer proyecto, la puerta se volumetriza para crear un espacio de penetración, de profundidad, hasta el vestíbulo. De esta manera nuestra expectativa se prolonga y nos predispone a una significativa experiencia espacial. Esta puerta, que se presenta a la calle como una inmensa caja autónoma, sin edificio asociado, se resuelve con un volumen construido con tres planos, que, a pesar de su desmaterialización lo entendemos como un prisma rectangular completo.



Los laterales de los bloques y el alzado del ambulatorio tienen una condición predominantemente ciega, siendo las superficies que dan a Sur las que están acristaladas. La opacidad de los primeros nos habla de volúmenes mientras que la transparencia de las segundas lo hace de planos.

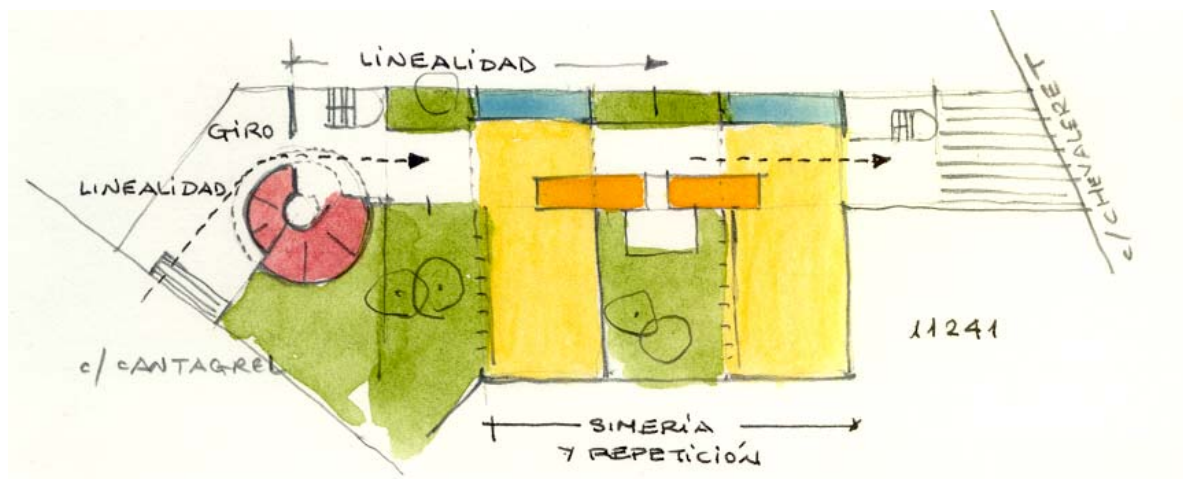


En todos los croquis de este segundo proyecto, el cilindro del vestíbulo, que aún mantiene la parábola superpuesta y asociada también al jardín, aparece tangente al recorrido y por lo tanto como elemento de giro (función plástica) antes que como unidad espacial de acceso (función simbólica). El tratamiento que recibe es similar al ya estudiado en la primera versión, simultaneando dos escalas para resolver su doble condición.

En algún caso, como en el croquis **11.452** del Archivo Le Corbusier, la fuerte concentración formal que produce el

cilindro se refuerza aún más con la presencia de una escalera encerrada en cajas de límites curvos. El espacio parece fluir en el acceso, hasta deformar las paredes de cada una de estas piezas.

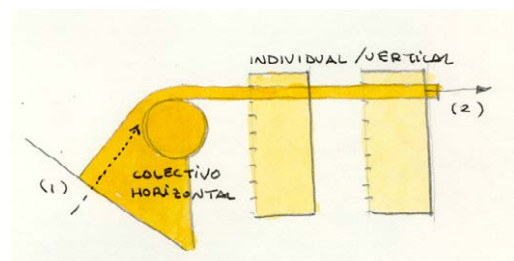
Es importante aclarar, que la idea de giro no se aplica formalmente a las piezas sino al recorrido perceptivo.



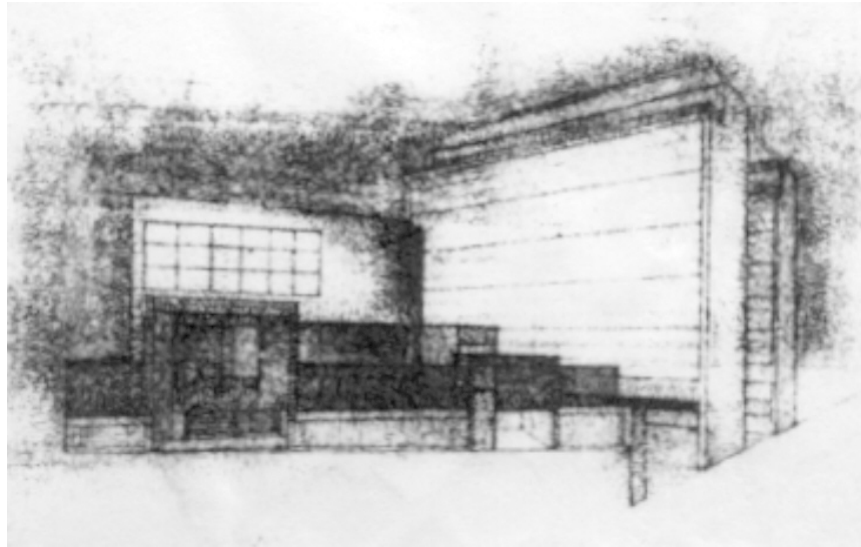
Por último, a nivel de composición general, podemos ver el uso de varios mecanismos superpuestos: **Linealidad** del recorrido continuo a lo largo de una línea paralela a las medianeras. **Giro** de la secuencia espacial que nos traslada desde una visión de las piezas oblicua, exterior, a una visión frontal, penetrante, a través de planos transparentes. **Simetría** del esquema final que nos remite al siglo XIX donde era habitual en París el uso de planimetrías en “H” o en “U” de procedencia neoclásica.

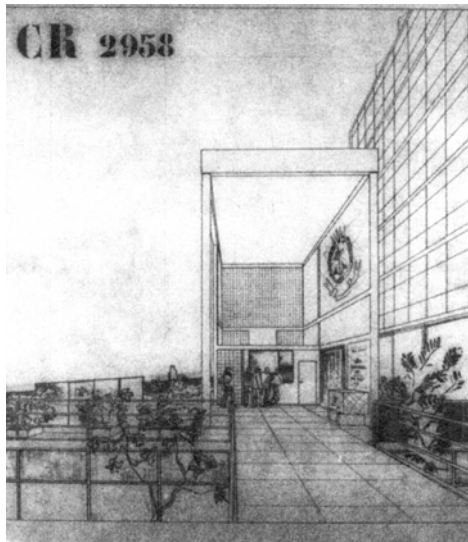
Tanto el primer mecanismo como el segundo hablan de movilidad, de dinamismo, mientras que el tercero lo hace de estaticidad y, por lo tanto, de reposo. De esta manera, las transiciones desarrollan longitudinalmente el movimiento que atraviesa las zonas de estancia.

El destino de la *Cité de Refuge* es la acogida del indigente, y éste va a desenvolverse en el edificio entre lo individual y lo colectivo. El conjunto debe formar por tanto, una unidad equilibrada entre ambos. El esquema genérico funcional que se está creando, tanto en la primera propuesta como en ésta, diferencia significativamente lo colectivo, en horizontal, de lo individual, en vertical, siendo lo segundo, el fondo de lo primero.



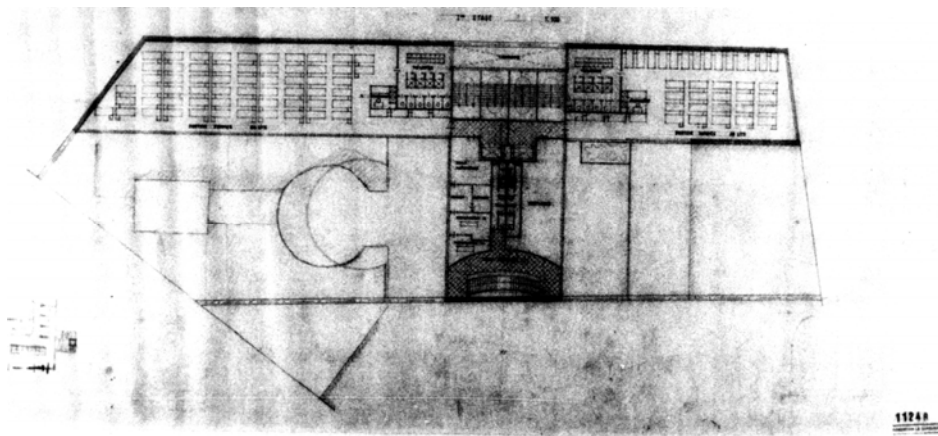
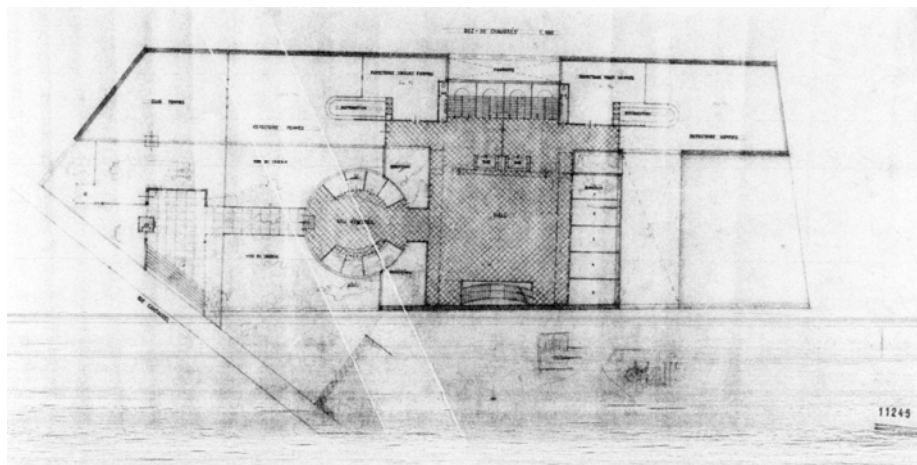
Como hemos visto, esta segunda versión continúa la primera pero no modifica sustancialmente sus planteamientos. Como aquella, se trata de un montaje, de un engranaje en el que cada pieza ocupa su correspondiente posición, adoptando una forma plástica dictada por las condiciones del lugar (existente y proyectado). Sólo el equilibrio visual y simbólico final, desde figuras individuales dispersas garantiza dicha unidad.



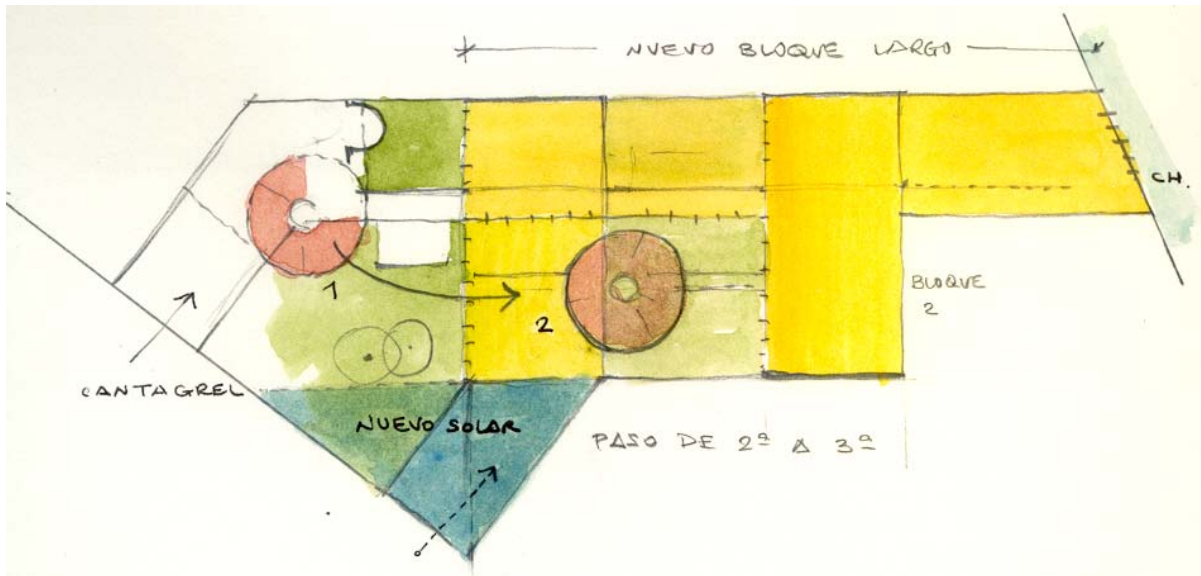


1.3 Hacia una composición unitaria

Tercer proyecto. Abril 1930



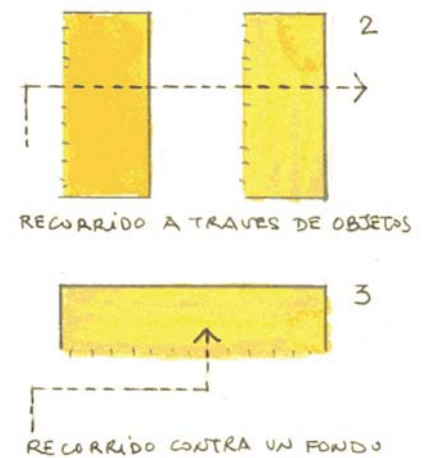
TERCER PROYECTO. Plantas



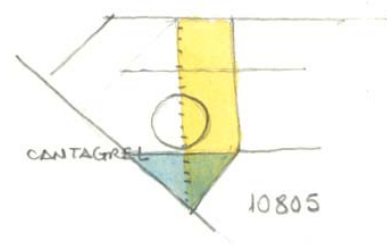
A comienzos de Abril de 1930, el estudio de la calle Sèvres está trabajando en modificaciones significativas sobre las ideas anteriores, en lo que será una fase de transición que podría considerarse una tercera versión del proyecto de la *Cité de Refuge*. Le Corbusier acaba de regresar de Moscú donde ha tomado contacto con los planteamientos sociales, y en cierto modo científicos, de los Constructivistas del grupo OSA, especialmente con el pensamiento y la obra de Moisej Guinzburg. Ha visitado también la *Residencia de Estudiantes* que acaba de finalizar Nikolaiev, una obra que parece haberle impactado enormemente. Coincide su regreso con un aumento de la contribución económica por parte de la Princesa de Polignac, benefactora de la Fundación. lo que permitía iniciar las obras en breve así como desarrollarlas de una sola vez.

La idea fundamental del tercer proyecto es hacer que el bloque de los dormitorios sea más compacto, más frontal, cambiando para ello la anterior orientación, Norte-Sur, por la Este-Oeste. Si bien es cierto que sólo se elimina uno de los bloques anteriores, permaneciendo el otro, el cambio es importantísimo, pues conducirá, como veremos enseguida, a una transformación del proceso de entrada y, consecuentemente, de toda la composición espacial del edificio.

Efectivamente, al colocar el gran bloque a lo largo de la medianera trasera, éste se convierte en pantalla de fondo del proceso de acercamiento, dejando a las piezas de ingreso y sociales como pequeños volúmenes delante de la gran fachada acristalada.

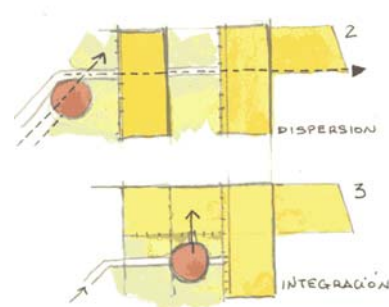


Mientras Le Corbusier trabaja en esta nueva versión, el Ejército de Salvación adquiere un pequeño anexo al solar, de forma triangular, que linda con la calle Cantagrel. Este nuevo trozo no aumenta prácticamente nada la fachada del solar hacia esta calle, pero permite tener una mayor apertura visual del edificio. La respuesta inmediata de Le Corbusier es ocuparlo directamente prolongando el primer bloque de dormitorios.



En principio hay algo de positivo en esto, y es que se elimina el testero del bloque, que aunque reforzaba la idea de limitar espacialmente el acontecimiento plástico, no debía resultar muy cómoda su presencia visual. Este plano lateral ciego, por otra parte, tenía el inconveniente de “tapar” el segundo bloque de dormitorios y no sólo físicamente, sino también conceptualmente, ya que se convertía en un cierre espacial del primer jardín. Sin embargo no fue fácil la decisión y de hecho, Le Corbusier estuvo trabajando en varios croquis con el terreno triangular aún sin ocupar, pero finalmente decide disolver de alguna manera este primer bloque optando la ventaja de disponer de una mayor apertura visual desde la calle.

El cambio que se está produciendo conducirá a una estrategia radicalmente diferente. Si en la segunda versión se trabajaba con un esquema basado en la repetición del bloque, lo que anulaba su lectura como fondo, ahora se plantea el bloque como plano final único, contra el que se recortan los volúmenes previos.



Sigamos detenidamente el proceso de proyecto de esta tercera versión, porque es aquí donde se está gestando la idea definitiva del edificio.

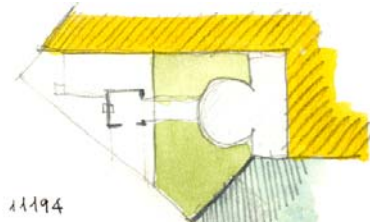
En el momento en el que “gira” uno de los bloques Norte-Sur se genera un diedro espacial hacia el acceso desde la calle Cantagrel. Esto supone, por un lado, considerar el movimiento en relación con este nuevo bloque de fondo y por otro, el tener que manifestar, condición necesaria para un artista plástico, la formación de este nuevo elemento espacial: un diedro de dos planos a 90°. El paso siguiente, de acuerdo con ésto, consistirá en “sacar” la rotonda del extremo de la composición para situarla en la posición de “indicador” del giro que están efectuando los bloques.



¿Cuáles serían las razones y las consecuencias espaciales que tiene y justifican esta operación?

Hay evidentemente una razón funcional: el cilindro de acceso aquí sirve mejor a los dos bloques al acercarse al punto de encuentro de las tres alas de dormitorio generadas, pero la justificación plástica resulta más convincente. Al colocar los volúmenes de acceso (pabellón, puente, cilindro...etc) delante del bloque, son percibidos como objetos a una escala menor, más cercana, delante de otros (dos planos verticales de cristal) a mayor escala, ó, dicho de otra manera, unos volúmenes son figuras y otras fondo. Ahora no se trata por lo tanto de una secuencia de

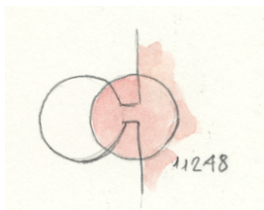
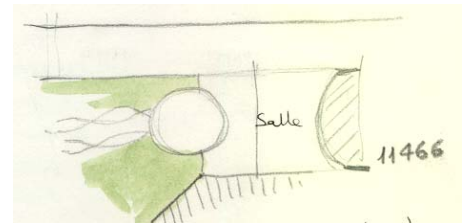
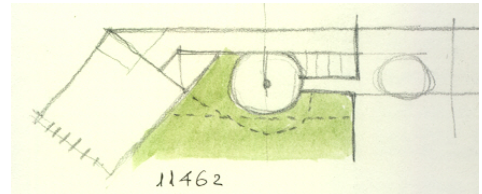
volúmenes, de una serie, como en las dos versiones anteriores sino de una unidad subordinante, es decir, de una “composición pictórica”.



No se va a perder la implicación temporal siempre presente en Le Corbusier, pero su “Promenade Architectural” se va a ver transformada por una idea de montaje, y es de esta superposición de la que va a surgir el proyecto definitivo (la idea de montaje tiene un inmediato antecedente en la arquitectura de los rusos, especialmente desde 1925, y es ésto lo que Le Corbusier ha visto en su estancia en Moscú).

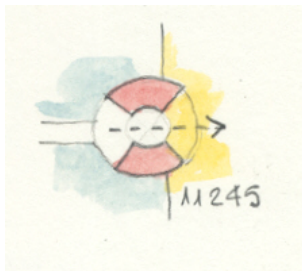
Es ahora cuando podemos entender la importancia que adquiere la incorporación del triángulo anexo al solar ya que, al abrir el ángulo de visión desde la calle Cantagrel, podemos ver adecuadamente el cilindro, convirtiéndose en centro de toda la composición.

Los primeros croquis en los que se estudia el desplazamiento del pabellón de recepción muestran la duda de si su forma ha de ser cilíndrica o en parábola. Podemos ver en el croquis **11.462** cómo el “antiguo” cilindro y la superpuesta parábola, salen de su lugar de articulación y se alojan bajo el bloque ya abatido, en posición tangente al recorrido. En el siguiente croquis, **11.466**, aparece ya en su posición definitiva y el fuerte eje que crea ahora es reforzado por la presencia del muro curvo interior que frena la direccionalidad marcada y permite realizar el giro de 90°, que conduce al bloque de dormitorios. Aquí ha desaparecido ya el comedor que pasará a alojarse bajo el bloque de fondo y en su lugar aparece una gran sala común (observamos aquí, lo que ya se comentó respecto a la importancia del triángulo anexionado al solar).

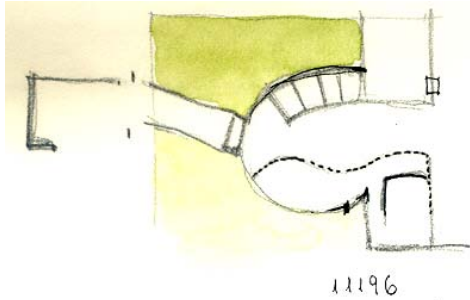


Se plantea ahora la relación del pabellón cilíndrico de acceso con la sala colectiva situada tras él. Aunque se plantea una primera yuxtaposición formal entre ambas piezas, finalmente se optará por una separación que permita la correcta lectura de ambas como independientes entre sí.

Quedaría por analizar la distribución interior del volumen cilíndrico y, especialmente la conexión con el acceso al solar. Estos dos puntos son estudiados simultáneamente en varios croquis:



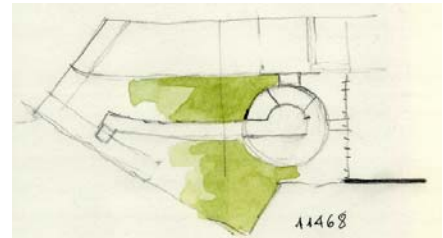
La primera cuestión es si la forma cilíndrica, en su nueva posición, ha de organizarse interiormente de acuerdo a su envolvente o si por el contrario, debe crearse un orden independiente, o dicho de otra manera, si la superficie cilíndrica, completa o no, debe tener profundidad o si debe ser exclusivamente un plano que encierra un espacio interior.



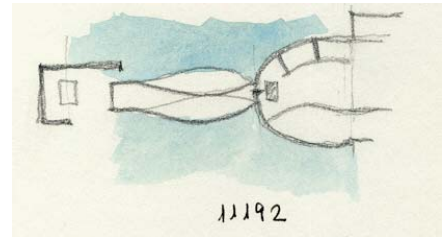
Las versiones son muchas, pero casi todas ellas deciden situar un mostrador a un lado y pequeñas estancias a otro, predominando en ellas la posición del mostrador a Este y las habitaciones a Oeste. Esta organización implicaría la simultaneidad de las dos opciones descritas, es decir la presencia de las habitaciones de atención al indigente hablarían de profundidad del cilindro, mientras que el mostrador lo convertiría exclusivamente en envolvente y de hecho,

conduce, como objeto autónomo, al siguiente espacio. La propia forma del mostrador alude aquí a la centralidad y circularidad del cilindro y a la cercanía de los pequeños despachos.

En este croquis, **11.468**, además de seguir planteando la posible organización interna del vestíbulo de acceso al edificio, encontramos el otro punto a solucionar de su nueva ubicación: la conexión con la entrada al solar. Independientemente de que se resuelva la posible autonomía volumétrica del cilindro, se plantea esta unión a través de un puente o pasarela que llega desde la plataforma previa.



Este puente es un elemento incómodo pues en su “fragilidad” lineal está sometida a todas las tensiones de alrededor. Si en un principio aparece con una inquietante curvatura no serán mucho más tranquilizadoras aquellas soluciones en las que empieza a vibrar su directriz; una oscilación que hace referencia a su condición de elemento de tránsito, de movimiento, pero que, a su vez, nos permite establecer un curioso paralelismo con la expresión del sonido en los cuadros del Cubismo. Esta vibración que ahora se produce en horizontal, terminará en la obra definitiva siendo vertical, en un mecanismo propio también de la pintura.

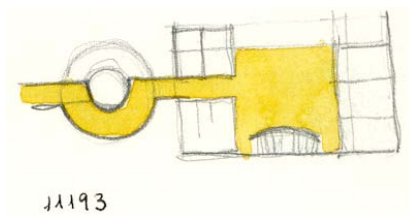


Es durante la elaboración de estos croquis que aparece el pórtico de recepción previo a la pasarela, antes del puente, condicionado desde un principio por su papel de nuevo elemento al que confiar el giro de 90°.

El croquis **11.195** nos muestra el paso siguiente: los despachos de atención al indigente salen del cilindro para ubicarse en el siguiente volumen. El cilindro se independiza e interiormente se organiza de manera concéntrica, lo que llevará, inevitablemente, a su vaciado total.



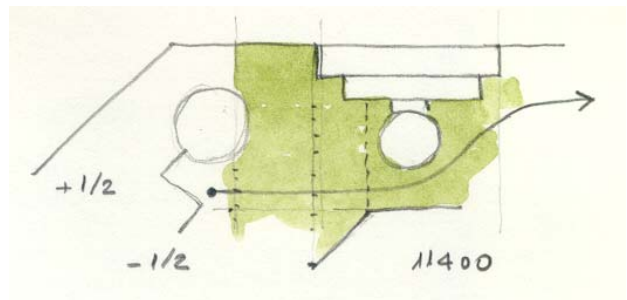
Hemos visto hasta aquí un proceso de reconducción de una composición esquiva inicial, en los dos primeros proyectos, hacia una idea unitaria, que sitúa cada



volumen en diferentes niveles de significación y de escala. La presencia volumétrica se acentúa o disminuye en función de las relaciones plásticas que se establecen entre las piezas del “collage”, así como en la cuidadosa organización de las secuencias visuales. Estamos ante un juego de doble escala: si antes accedíamos al edificio en una continuidad perceptiva que se producía progresivamente en aumento, ahora estamos ante una composición más imbricada, más global, donde lo funcional, privado e íntimo, se convierte en fondo de lo representativo y público; una forma habitual en Le Corbusier de organizar sus edificios (véase el *Centrosoyuz*, el *Pavillon Suisse* ó la *Asamblea de Chandigarh*).

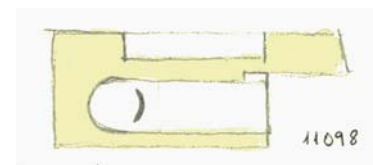
Antes de abandonar esta tercera versión que, como hemos visto, supone la transición clave de todo el proceso de proyecto, hay que hacer referencia a una cuestión que posiblemente no fuera del agrado del arquitecto, aunque la lógica del desarrollo parecía conducir inevitablemente a ella: ¿Qué ha pasado con el jardín semienterrado que, en las primeras versiones tenía tanta importancia en la idea general?.

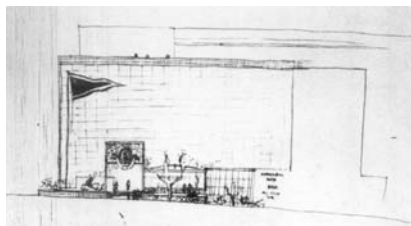
En el croquis **11.400** vemos la aparición del tránsito de vehículos por la planta de jardín. Aquella idea inicial de Naturaleza como lugar de fondo de la Arquitectura, como elemento de contemplación y convergencia de las aspiraciones del indigente, quedará poco a poco transformada en calle para el acceso de coches y en patio de servicio. Lo que antes era un lugar íntimo y significativo



se convierte ahora en uno más funcional, más residual. Pero Le Corbusier va a utilizarlo desde aquí para introducir dos nuevas ideas: por un lado será el plano de fondo de la visión en vertical, de arriba hacia abajo, a medida que nos movemos por el plano de acceso (nueva condición pictórica), y por otro, va a pasar a ser “propiedad” del tránsito de los vehículos, o más correctamente, del flujo que implican en su movilidad (como ya ocurriera en la *Favre-Jacot* ó en la casa *Cook*, las paredes serán deformadas por el aire que es arrastrado a su paso por los coches).

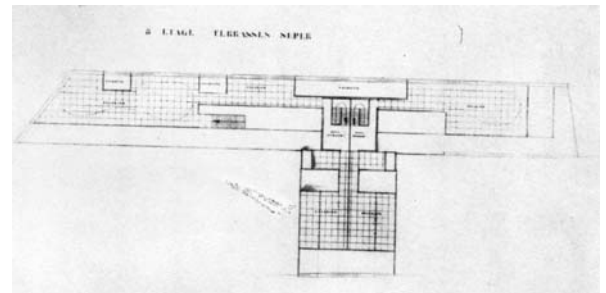
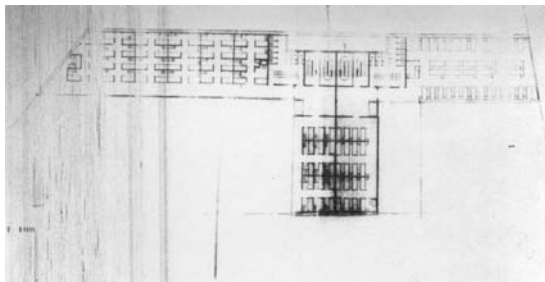
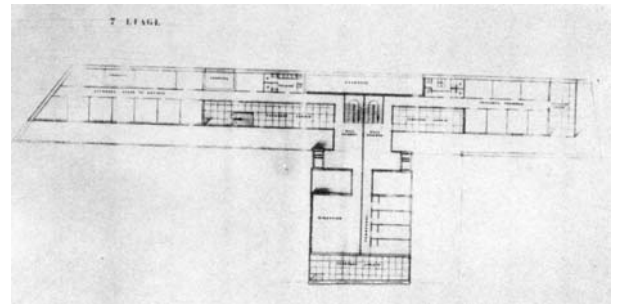
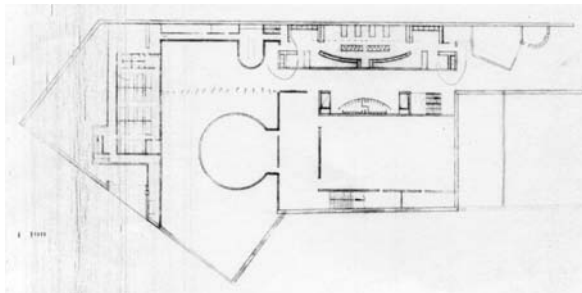
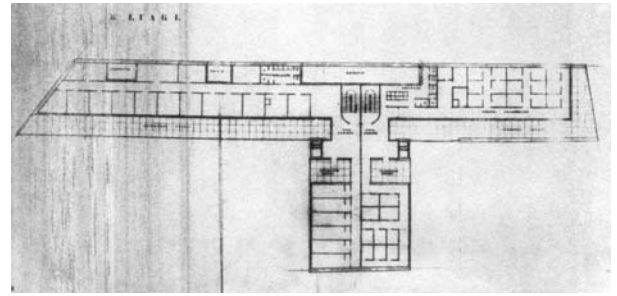
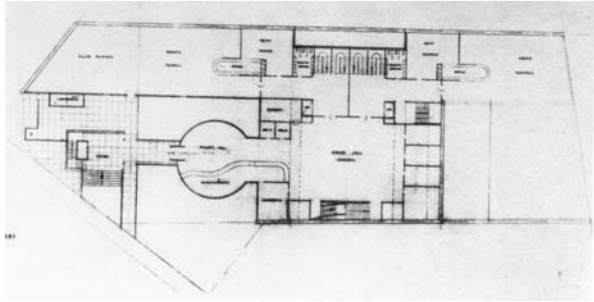
En el cuarto proyecto vamos a ver cómo se concretan todas estas ideas pictóricas y cómo el bloque de dormitorios, en el que no hemos entrado en esta versión, se transformará también de acuerdo con lo que está ocurriendo delante de él.





1.4 La secuencia visual

Cuarto proyecto. Abril 1930

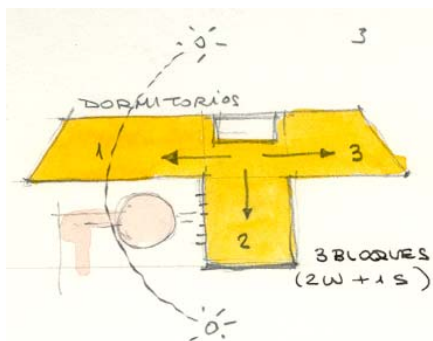
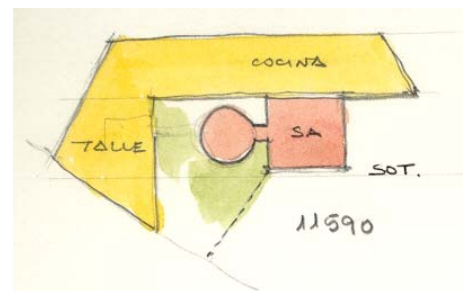
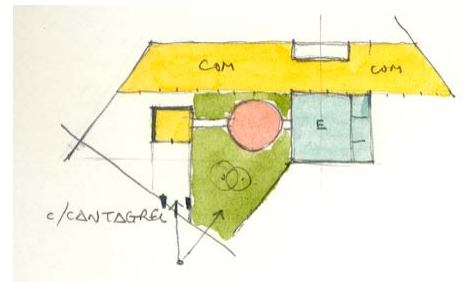


CUARTO PROYECTO. Plantas

En el cuarto proyecto se concretan los cambios iniciados en el tercero. Si aquel suponía una fase de transición, de readaptación, éste lo será de afirmación.

Presentado a finales de Abril de 1930, en él se mantiene el bloque de fondo y ante él, un segundo bloque perpendicular, orientado a Sur, y las pequeñas piezas de acceso y servicios sociales. Esta disposición, salvo el ala perpendicular, será prácticamente la definitiva, siendo el programa distribuido de la siguiente manera:

El proceso de entrada se desarrolla en una secuencia formada por el acceso al solar (pequeña puerta en el límite de la calle), la plataforma, el pórtico de recepción que establece un giro de 90°, el puente que cruza sobre el nivel semienterrado, el cilindro que contiene el vestíbulo y la sala de estar alrededor de la cual se organizan los despachos de administración y atención al indigente. Bajo esta sala, a nivel de semisótano, la sala de actos y, en volumen independiente, la cocina, el dormitorio de personas mayores y el jardín. Por debajo, aún se sitúa otro nivel con los talleres y los almacenes.



En la planta de acceso, además del programa indicado, el gran bloque que se extiende a lo largo de la medianera Oeste, al fondo del solar, contiene el comedor, dividido en dos grandes zonas por sexos. Las mujeres cuentan además con una sala exclusiva a continuación de su comedor. En el centro, organizando estas dos zonas, el núcleo de escaleras y los oficios de cada comedor. Las escaleras están duplicadas ya desde esta planta y sirven ahora a 7 plantas por encima de ésta:

La primera contiene dormitorios, de hombres y de mujeres, separados desde el centro del bloque. Sobre la sala de estar de la planta de acceso, se sitúan el ambulatorio, la farmacia y el almacén de ropa, además de dejar una terraza orientada a Sur.

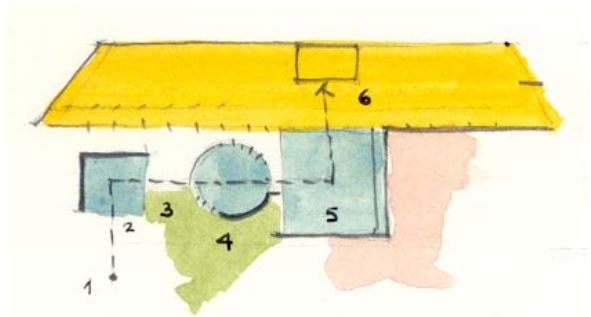
En el segundo piso, los hombres siguen contando con un dormitorio común, amplio, mientras que las mujeres disponen de habitaciones individuales (12 en total).

En las restantes plantas, hasta la sexta, se mantiene la organización de tres grandes dormitorios, dos de ellos subdivididos en habitaciones menores, y el tercero completamente diáfano.

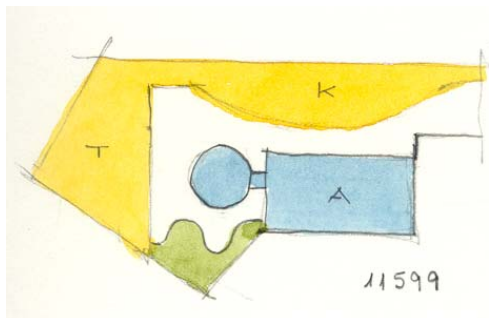
La sexta planta, que se retranquea para formar ante ella una terraza sobre el bloque largo (a cada lado de las escaleras), contiene habitaciones individuales y sobre ella, con nuevos

retranqueos, se sitúan la séptima planta, con los apartamentos del personal y del director, y la octava, dedicada por completo a solarium.

Esta cuarta versión, cercana a la definitiva, se plantea claramente desde la idea de composición pictórica que hemos visto crearse en la versión anterior. Únicamente habrá dos elementos de cierta importancia que continuarán transformándose en el paso de la cuarta a la quinta versión, además, por supuesto, de los estudios puntuales sobre otros. Uno de ellos terminará desapareciendo, el bloque perpendicular al de fondo, residuo de las tres versiones anteriores del proyecto. El otro, las plantas superiores retranqueadas, sexta, séptima y octava, sometidas a los condicionantes urbanísticos de las Ordenanzas, se reelaborarán para plantear una de las ideas más interesantes del edificio.

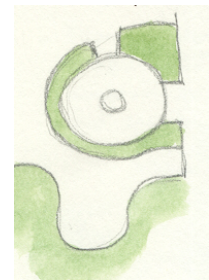


Veamos las cuestiones que pueden tener más interés para nosotros en esta fase:



1. El jardín semienterrado que fue en el inicio uno de los elementos más importantes del proyecto, tanto a nivel funcional como conceptual, ha quedado reducido a un papel residual, ocupado ahora en su mayor parte por el cilindro que descende desde el vestíbulo. En este nivel de semisótano, la zona abierta parece destinarse exclusivamente a la circulación de vehículos de servicio, que acceden desde la calle Chevaleret, y pueden aparcar o maniobrar en este...patio.

Se dedican ahora numerosos croquis a esta planta, donde se estudia sobre todo la relación del movimiento del coche con las superficies de fachada que delimitan el espacio abierto buscando, como ya se indicó, expresar el flujo del aire alrededor del vehículo que transita. A este movimiento plástico de la forma a favor de una continuidad espacial, acompañan las, cada vez menores, zonas verdes, que son realmente las que delimitan ese posible tránsito.

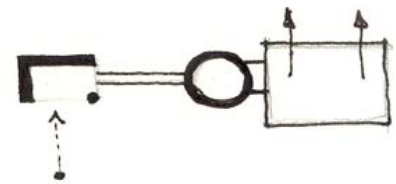


Simultáneamente, los talleres han sido bajados a un segundo sótano, perdiéndose aquella relación directa, y significativa, con el jardín inicial. La introducción de la Naturaleza que, en el primer proyecto, liberaba el organismo arquitectónico de la densa trama urbana de alrededor, ha desembocado en un simple vacío funcional destinado a contener un volumen que no le pertenece (el cilindro) y a organizar la circulación de servicio. No obstante se mantiene una cierta relación con los planteamientos urbanísticos de Le Corbusier, especialmente en lo que se refiere a la estratificación aérea de las vías de circulación (coches y peatones).

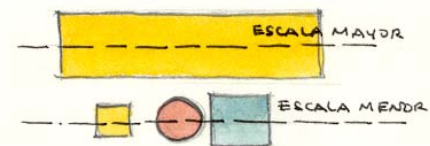
2. Desde la Planta de acceso hacia arriba, el esquema general responde a una simetría marcada por el eje del bloque perpendicular y por la situación de las escaleras. Sólo los testers se adaptan a la geometría del solar. De esta manera, el tercer ala de dormitorios aparece centrada respecto al bloque de fondo. Esta simetría se va a mantener ya hasta al final, aunque desaparezca este bloque; una simetría “subyacente” que podemos encontrar en muchos proyectos de Le Corbusier, especialmente en los edificios públicos.

Las escaleras quedan colocadas en una posición óptima para servir a las tres zonas de dormitorio.

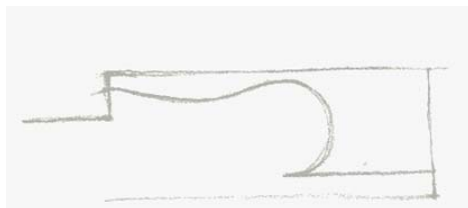
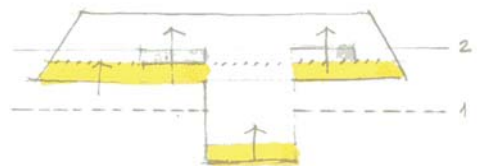
3. En contraste con lo anterior, el proceso de acceso se independiza del esquema general planteando sus propios ejes de composición. La secuencia perceptiva de acercamiento al bloque de fondo se hace a través de volúmenes completos, independientes en su lectura, que se colocan ajenos a la simetría que soporta el resto del edificio.



Se forman así dos “sistemas” de arquitectura, dos familias de volúmenes. Unos pertenecen a lo colectivo y otros a lo individual, encontrándose en la sala central (Hall general, como se denomina en los planos). Es éste por lo tanto un lugar de encuentro donde se dan cita los que llegan y los que están, los que son recibidos y los que ya lo han sido. Es aquí por tanto, donde deben converger las figuras y los fondos de la composición.

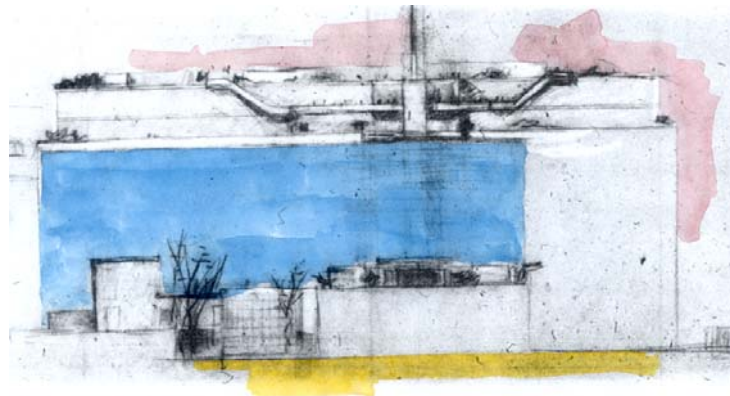


4. En las plantas altas, el retranqueo se produce de Este a Oeste, tanto en el bloque largo como en el perpendicular. Esto hace que el edificio adquiera una marcada frontalidad en esta dirección. En el momento en que Le Corbusier cambió la posición del cilindro de recepción en el tercer proyecto, estableció un segundo eje paralelo al de las primeras versiones. Se establecían de esta manera dos planos verticales, virtuales, en los que se situaba la composición, es decir, los volúmenes funcionales. El hombre se movería a través de uno de ellos para alcanzar el otro, pero visualmente lo haría penetrando a través de ellos. Como veremos mas adelante, el movimiento se hace atravesando planos de luz continua que se disponen en secuencia, perpendicularmente a los primeros, encargados de construir la continuidad espacial. Este mecanismo, que el arquitecto utiliza en muchas ocasiones, por ejemplo en *Ville Stein*, o en la *Sociedad de Naciones* (véase Colin



Rowe citado en la Bibliografía) deriva directamente de la pintura, tanto del Cubismo como del Purismo. Incluso las referencias que de un plano a otro se hacen para unirlos entre sí, en base a transparencias y oscilaciones perceptivas derivan también de la investigación pictórica.

5. Los bloques de dormitorio van a ir, poco a poco, aclarando su organización interna entre lo colectivo y lo individual. A partir de la planta sexta, los retranqueos exteriores, obligados por la Normativa local, van a ser utilizados como imagen de transición de lo colectivo a lo individual. En esta cuarta versión no es más que una fragmentación de la continuidad del muro cortina general, pero este mecanismo no parece apropiado a su carácter y Le Corbusier va a empezar enseguida a ensayar una solución concebida en sí misma, es decir, no como simple repetición a otra escala de los pisos inferiores, sino como imagen diferente. La sucesión de pequeños apartamentos creará un fuerte dinamismo plástico contrastante con la tensa fachada acristalada de las otras plantas. Aquí, de momento se están ensayando soluciones similares a la *Ville Stein* o a la *Ville Savoye*.

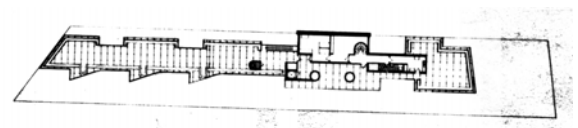
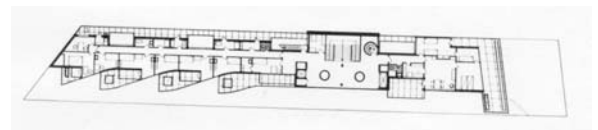
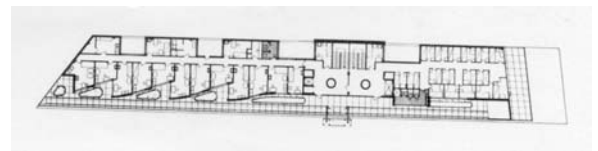
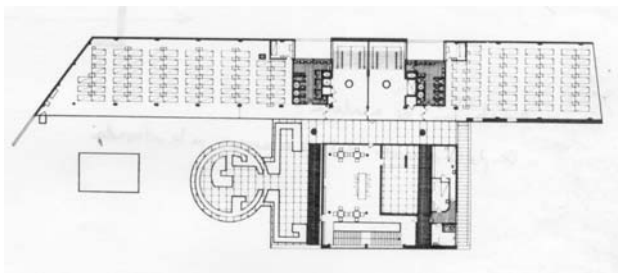
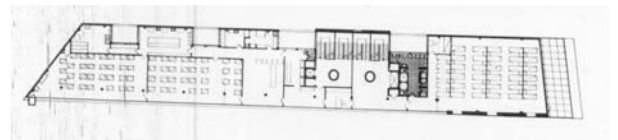
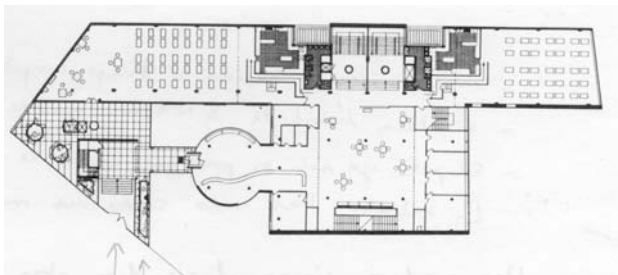
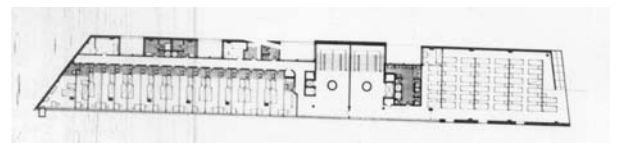
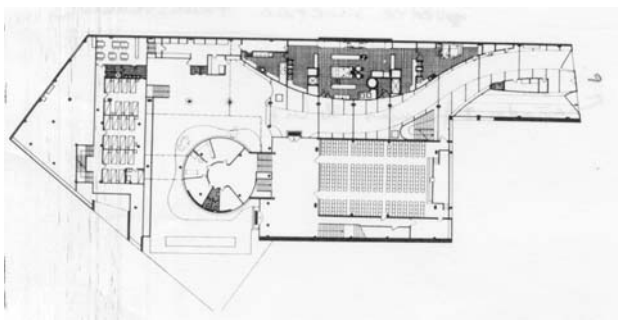
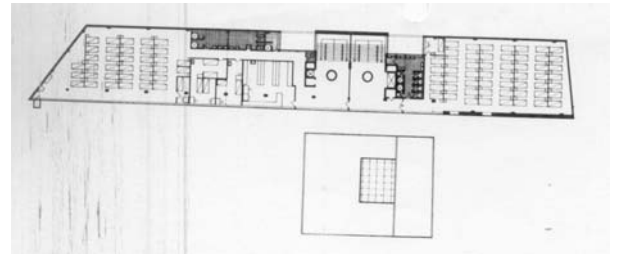
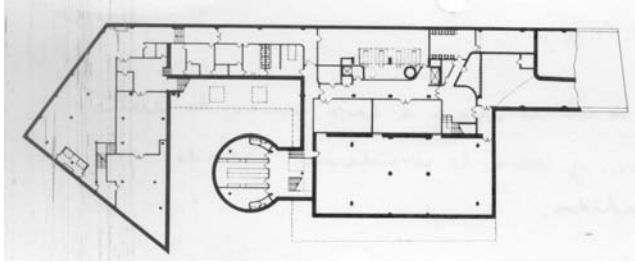


Lo que resulta interesante destacar ahora, es que estas inquietudes del arquitecto nos muestran cómo está buscando una relación, a gran distancia, entre los objetos de abajo y los de arriba, dejando lo intermedio como lo extenso y penetrable. Analizaremos esta cuestión y su posible significado en la quinta versión.

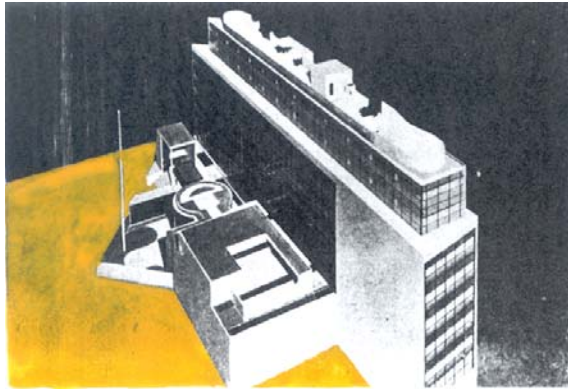


1.5 Escenografía final

Quinto proyecto y Obra. Junio 1930-Diciembre 1933



PLANTAS DEL EDIFICIO CONSTRUIDO

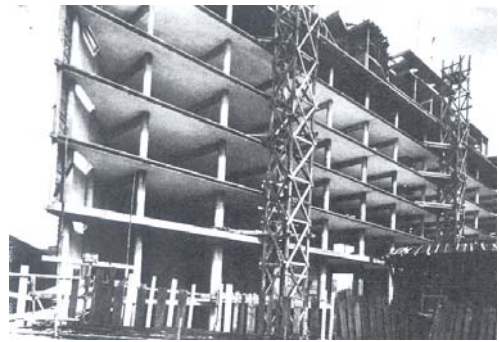


El quinto proyecto resultaría prácticamente el definitivo, aunque aún durante las obras se introducirían algunos cambios. Entre estos cambios será especialmente importante el ya descrito de la descomposición volumétrica de los últimos pisos del bloque de dormitorios.

En este último proyecto, redactado en Junio de 1930, se eliminaba definitivamente el bloque de dormitorios perpendicular, rompiendo así el único vínculo formal que quedaba con la

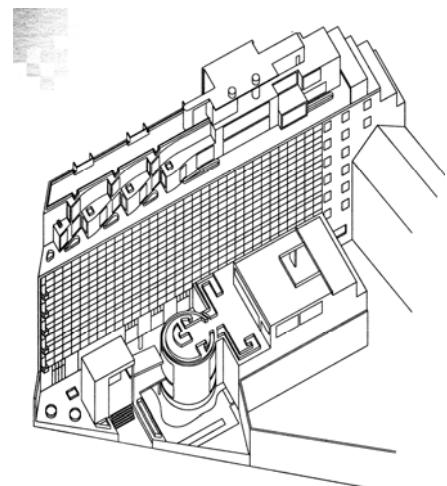
primera versión. El conjunto aparecerá ahora más unitario, aunque resulta sorprendente que Le Corbusier insistiera todavía en la posible construcción del tercer ala, tal como describe en una carta de Octubre de ese mismo año dirigida al Ejército de Salvación, sabiendo la desfiguración que supondría del carácter visual del conjunto. No obstante, no era la primera vez que el arquitecto planteaba posibles ampliaciones futuras en sus proyectos.

La quinta versión se desarrollaría en maqueta para su publicación y serviría asimismo para la obtención de licencia de obra, aunque aun durante varios meses, tuvo Le Corbusier que seguir modificando los planos, especialmente las secciones y alzados, para conseguir ajustarse a las Ordenanzas locales en lo referente a las alturas de la edificación (la altura permitida hacia la calle Chevaleret era de 18,50m. mientras que en el proyecto se alcanzaban los 27,50 m. También hacia la calle Cantagrel habría problemas, pues se superaban los 20 m. reglamentarios).



Con el proyecto aún sin cerrar, se iniciaron las obras con gran pomposidad el 24 de Junio de 1930, siendo colocada la primera piedra por el ministro de Higiene pública, M. Désiré Ferry.

Mientras, Le Corbusier, que no quería renunciar a sus ideas, defendía ante las autoridades su proyecto, apelando a una vieja Ley de 1902, que eximía a los edificios de interés monumental, artístico ó científico de cumplir Ordenanzas. Pero el presidente entonces de la Comisión Técnica era el arquitecto Nènot, con quien el propio Le Corbusier había mantenido una dura polémica en el Concurso de la *Sociedad de Naciones*. Finalmente, tuvo que modificar los planos, reduciendo la altura del bloque, retranqueando las plantas altas, e incluso, inclinando el muro cortina hacia la calle Chevaleret para “meterse” dentro del arco que establecía la Normativa.

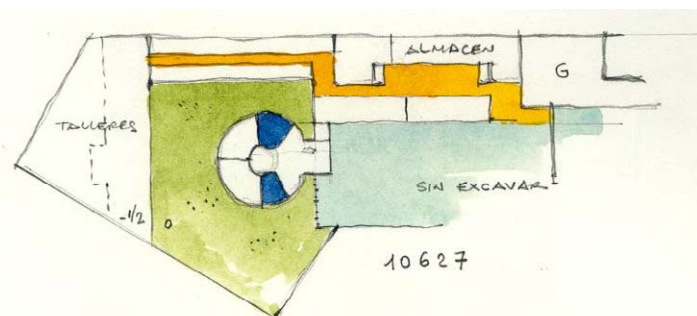


A medida que las obras avanzaban, Le Corbusier seguía dando vueltas a sus planteamientos anteriores. Así, los

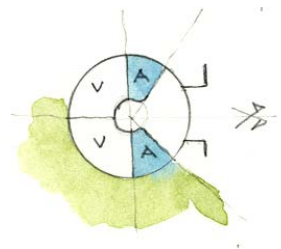
retranqueos acristalados que definían como simple repetición del bloque las plantas superiores, fueron sustituidos por unos planos dentados que se contrapeaban en su situación, entre las plantas sexta y séptima, creando una secuencia dinámica de apartamentos y terrazas que daban el aspecto de ser pequeñas villas con jardín. De este modo Le Corbusier superpoía una idea social, expresión dialéctica de la aspiración individual y colectiva del hombre, a una idea perceptiva superando el aspecto industrial que hasta ahora parecía tener su edificio.

Para el análisis detallado de esta última versión, cercana ya al estado construido del edificio, vamos a ir progresivamente desde el nivel inferior al superior, introduciendo las reflexiones sobre la sección o del alzado que sean necesarias para el correcto entendimiento de las ideas.

El nivel más bajo de la *Cité de Refuge* corresponde al **segundo sótano**. En él se ubican los talleres, de doble altura, iluminados a través de ventanas altas, el almacén general y el “centro de vestuario” o almacén de ropa, además de los cuartos de instalaciones y un pequeño garaje con acceso directo desde la calle de Chevaleret.

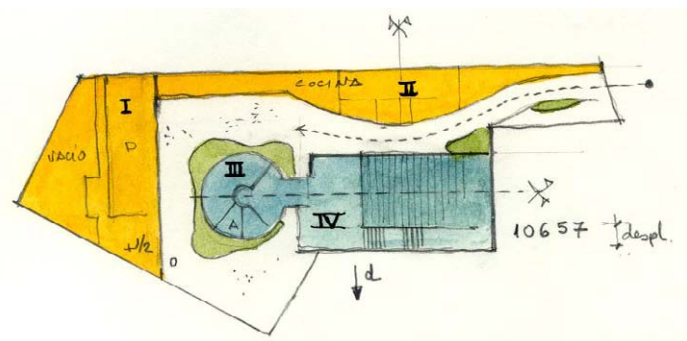


La organización interna de esta planta se resuelve mediante la creación de un pasillo que va comunicando las distintas funciones, sin ningún ánimo de composición. Únicamente el cilindro, en éste su nivel más bajo, se organiza en esquema radial desde un distribuidor circular situado en el centro. Se plantea en él, además, una simetría a través de la posición de los aseos. El resto de la planta queda sin excavar.



Hay algunos croquis alternativos para este segundo sótano en los que se busca una más clara continuidad del pasillo de distribución y en el que el cilindro se distribuye desde la dirección de los diámetros y no según el esquema radioconcéntrico. Las implicaciones de uno u otro esquema se refieren, como ya se indicó, al posible entendimiento del cilindro como algo lleno, masivo, ó como vacío, como envolvente.

Todas las soluciones alternativas para el **primer sótano**, ó Semisótano, incluso la versión construida, quedan definidas por la dialéctica que establecen la figura en “L” que contiene el dormitorio de personas mayores y la doble altura de los talleres, en un lado, y la cocina en el otro, y la pieza de sala de actos, de planta rectangular



y altura y media, con el ambulatorio, que ocupa ahora el nivel intermedio del cilindro, media planta por encima de la sala de actos. Entre estas dos piezas, la circulación de vehículos de servicio, crea una fisura que separa claramente los usos colectivos y singulares, de los de servicio, y por lo tanto “inaccesibles”.

La forma de esta fisura fue evolucionando en sucesivos croquis para adaptarse al paso de los vehículos, desde los quiebrós de fachada, en un juego de positivo-negativo, hasta una forma decididamente curva, que otorgaba una importancia equivalente a lo construido y lo vacío.

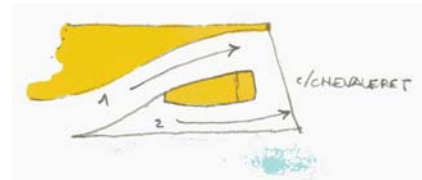
La calle, que en un principio se define como un espacio residual en el que se enfrentan las formas creadas sobre la superficie de las fachadas, termina siendo la figura de fondo de las relaciones entre objetos, el espacio activo en el que éstos dialogan, con una coincidencia de límites entre lo ocupado y lo vacío. En total, cuatro objetos, como veremos, similares a los utilizados en las composiciones pictóricas.

Para permitir el paso de vehículos entre la cocina y la sala de actos, éste se desplaza hacia un lado del eje que define su volumen, a través de la escalera que comunica con la planta de acceso. El resto de la planta, situada medio nivel por encima (ambulatorio y dormitorio), se organiza mediante un largo pasillo sin consecuencias, ni espaciales ni compositivas.

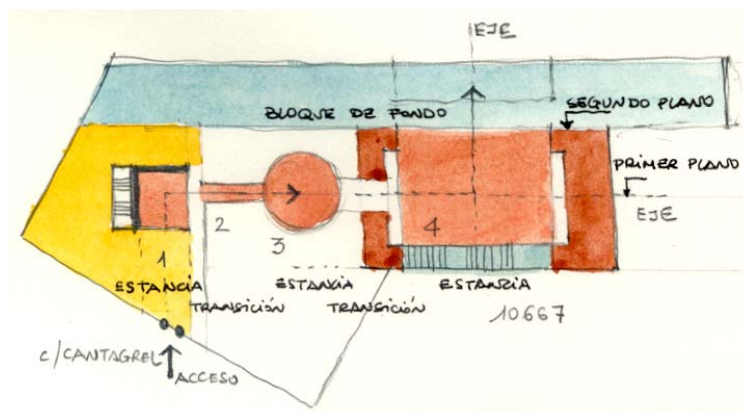
El cilindro en esta planta se resuelve siempre en esquema radial de distribución, en todas las alternativas estudiadas en los croquis, apareciendo los aseos agrupados hacia la calle Cantagrel. En esta planta podemos ver cómo apoya este volumen en el suelo, a través de una estrecha banda de vegetación que dilata formalmente la propia forma cilíndrica, esquivando de esta manera la estabilidad del volumen.



Por último, la introducción de las dos vías de acceso de vehículos, desde la calle Chevaleret, dejan una pequeña meseta en la que se coloca el pabellón de control. Su forma se adapta a los dos flujos que la limitan y su escasa altura, 2.10 m., lo sitúa a escala de un hombre de pie.



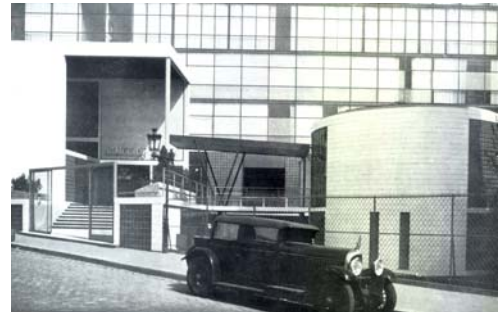
La **planta de acceso** pone de manifiesto la estrategia general del proyecto. En ella podemos ver las dos escalas, ya comentadas, que muestran la dialéctica entre volúmenes significativos



y volúmenes funcionales, situándose los primeros por delante de los segundos. Un juego de doble escala habitual en los proyectos institucionales de Le Corbusier: el gran bloque de dormitorios establece un fondo, de profundidad “incalculable”, ante el que se colocan, relacionados entre sí, los volúmenes representativos (véase, por ejemplo, este mismo

juego en el *Centrosoyuz* o en el *Pavillon Suisse*). Pero será además esta planta de acceso, como enseguida veremos, la que defina un plano horizontal, elevado, desde el que va a establecerse una oscilación vertical de la composición.

Los volúmenes situados delante están organizados en una secuencia visual, necesaria para la “*mirada de pintor*” de Le Corbusier, pero también están dispuestos para mostrar el significado de la institución. En los Reglamentos del Ejército de Salvación leemos el proceso por el que han de pasar las personas que quieren ser acogidas en sus edificios: “...*Inspección, Confesión, Aceptación, Regulación y Salvación... del indigente...*”. Le Corbusier va a utilizar toda su creatividad plástica para representar este proceso:



Atravesando la puerta principal, situada como metafórico arco de triunfo en la valla de la calle Cantagrel, accedemos a la plataforma que nos conduce, en dirección perpendicular al bloque de fondo, al gran pórtico que hace las funciones de portería. Se trata de un volumen formado por un triedro y una columna que definen un virtual prisma rectangular abierto en dos lados: uno de llegada y otro de salida.



Como nos informa Baker se trata de “...un volumen a modo de propileo clásico que está dimensionado según la Sección Áurea...”. Realmente es un espacio muy contenido, perfectamente definido en su geometría y que el ojo humano puede asimilar sin dificultad, a pesar de la ausencia de dos lados, gracias a su capacidad de completar aquello que es incompleto. No es, en ningún caso una forma caprichosa; la pieza está perfectamente diseñada de acuerdo a su función: debe recibir a los que llegan, recibirlos, e invitarlos a continuar en un cambio de

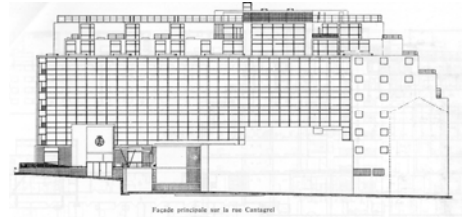
dirección de 90°, hacia el puente que les lleve al cilindro (de ahí la presencia de la columna como elemento de giro).

Tras la primera pieza nos introducimos en el puente, bajo una losa inclinada, que nos conduce sobre el vacío de la planta semisótano, al cilindro de acogida. Es una pasarela muy significativa, y de hecho se mantuvo desde la primera versión del proyecto. Las connotaciones aquí no se refieren únicamente a la Salvación del indigente, sino también a ideas urbanísticas del arquitecto, y tal vez, simbólicamente, al acceso a un barco varado.

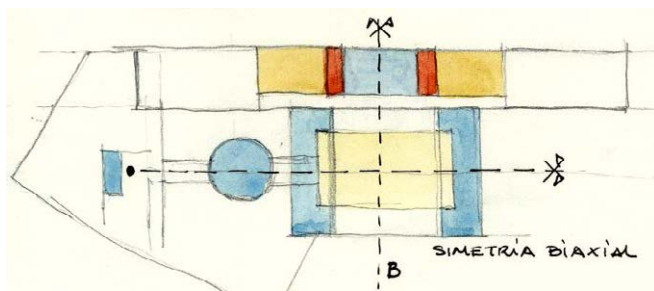
El tercer elemento es el cilindro, “...el lugar donde el indigente se despoja de su miseria y recibe su nueva vestimenta...”. Ahora, en este quinto proyecto, es un cilindro vacío, donde sólo existe un mostrador que lo desborda... y la luz del pavés. Desde aquí, un pasillo oscuro, creado por la prolongación del mostrador, nos conducirá a la sala de estar... el Hall principal que llama Le Corbusier. Este Hall es el lugar del encuentro, de la verdadera salvación, pero es

también el punto desde el que se organiza todo el edificio: a los despachos de atención (aquellos que estuvieron en el cilindro), a los comedores, a los usos del semisótano, ya descritos, o a las escaleras que conducen a los dormitorios. Es la cuarta pieza de la escala menor.

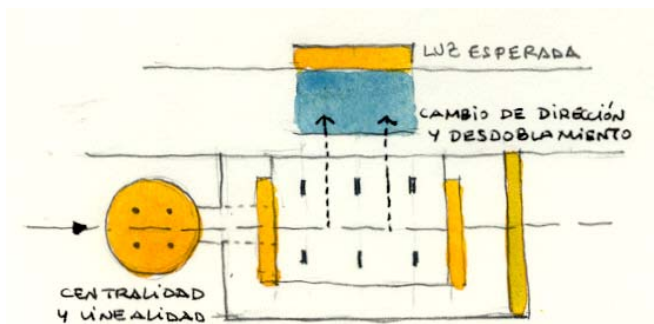
El contraste de escalas es patente en el alzado. Los pequeños volúmenes del acceso y del Hall principal forman una composición que se recorta contra el tenso plano acristalado de fondo, como en una Naturaleza muerta pintada. Analicemos más en profundidad cómo se relacionan entre sí:



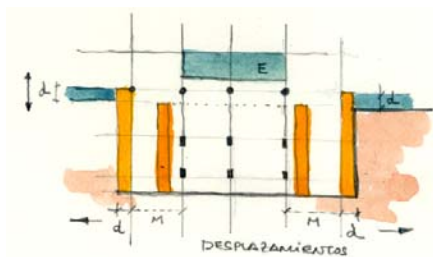
1. Los tres primeros elementos (prisma, puente y cilindro) pertenecen a la esfera de lo público, son lugares de transición (de "purificación" en el simbolismo del edificio), mientras que el último, la gran caja que contiene el hall, es ya parte de la vida privada interior; sin embargo son el tercer y el cuarto elemento los que une Le Corbusier a través del mostrador (puede ser interesante recordar aquí el recurso de la escalera de caracol para integrar lo público y lo privado en las dos primeras versiones de la *Maison Citrohan*).



2. La escala menor y la escala mayor de todo el edificio, se organizan en dos simetrías independientes a través de unos ejes que se encuentran en el Hall principal.



En el cilindro hay cuatro columnas formando un cuadrado cuyo eje coincide con el eje de la escala menor. Estas cuatro columnas, recurso ya conocido en Le Corbusier, tiene su réplica en las seis columnas del Hall. Tanto unas como otras, además por supuesto de su función estructural, ponen de manifiesto los desplazamientos que realizan los cerramientos con respecto al eje de composición y el sentido del movimiento de las personas. Así, los pilares tienen su propia orientación.



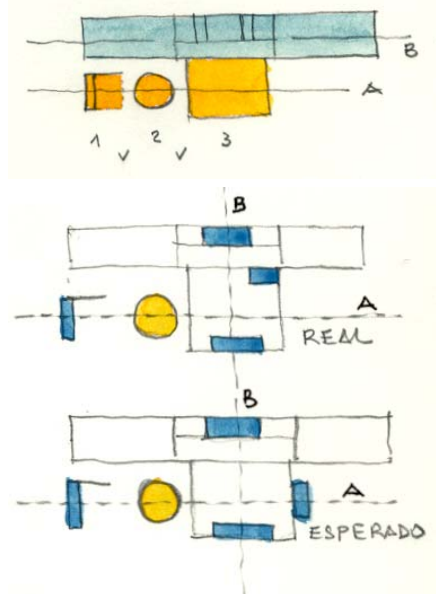
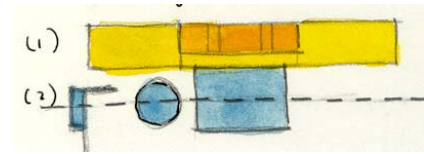
Este recurso ya fue ensayado en la Ville Stein y en la Savoye, y proviene, en origen, de la concepción genérica del sistema *Domino* y de la aplicación sobre él de ciertas ideas cubistas, como veremos.

3. En la secuencia hay tres momentos de retención del espacio, tres lugares con tres formas diferentes que podemos leer en planta de la siguiente manera: en el

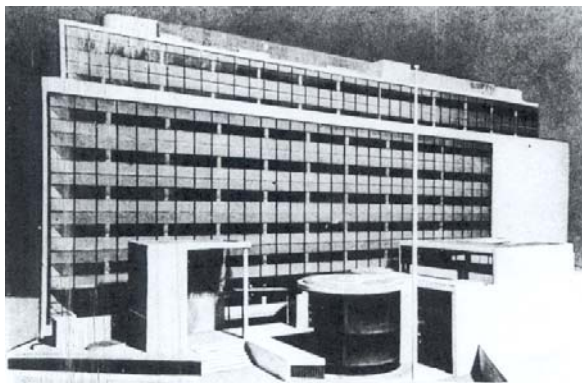
primero, que corresponde al Pabellón de bienvenida, un pequeño cuadrado al que se le agrega una escalera, forma rectángulo mayor. Tras el puente, elemento de transición, el círculo que da base al cilindro de recepción crea otra vez un lugar de concentración, de detención espacial.

Después de un pasillo, el Hall principal, definido por seis columnas en una sala rectangular, establece un tercer momento de detención espacial. Igual que en la primera pieza, unas escaleras adyacentes lo inscriben en una figura mayor. La secuencia por tanto, se construye a base de estancias y tránsitos que se suceden a lo largo de un eje a lo largo del cual nos desplazamos.

4. Al colocarse los volúmenes independientes entre sí, podemos leer una secuencia de espacios abiertos y espacios cerrados, destinados a contrastar en el proceso perceptivo. Las piezas son vistas a lo largo de un desarrollo temporal, primero como volumen y luego como espacio, siempre en relación con otros volúmenes, pero con un interior autónomo. En este proceso de conocimiento, el papel del vacío entre ellas se hace fundamental, actuando como elemento figurativo en el mismo nivel que los propios objetos. Hay un elemento general al que, a lo largo del recorrido vamos a referir nuestras percepciones. Si al principio este papel se otorgaba por entero a la Naturaleza (dos planos de referencia con respecto a ella), tras la tercera versión, terminará asumiéndolo la estratificación aérea del tránsito (idea urbanística) y la presencia vertical de un fondo, acristalado, que permanece detrás (idea plástica).



5. La situación de las escaleras refuerza la importancia de la circulación por el edificio al colocarse en los extremos de los ejes. Los ejes se “continuarían” hacia otras plantas. No obstante, una de las cuatro escaleras que aparecen en esta planta se desplaza de su posición esperada en favor, como veremos, de la construcción del espacio mediante planos de luz.



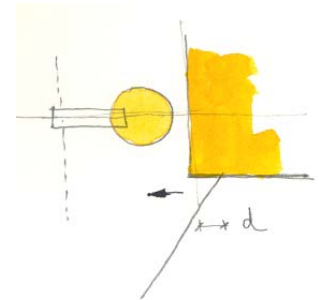
6. Visión estática. La información parece completa desde el inicio, desde el momento en que nos disponemos a entrar en el edificio. Desde la acceso al solar ya vemos el fondo que forma la gran pantalla acristalada del bloque de dormitorios ante la que se recortan, como objetos, como personajes, las piezas de la pequeña escala, que emergen o descienden desde la plataforma a la que accedemos; apenas unos pocos peldaños son suficientes para situarnos en el nuevo plano de referencia.

Frente a nosotros se sitúa, elevado y majestuoso, el pórtico de bienvenida, que recibe nuestra mirada para inmediatamente desviarla a través de la columna al puente sobre el vacío. Aquí, dos horquillas metálicas parecen indicar un giro vertical, para que miremos al lugar donde estuvo la Naturaleza... ahora sólo es “el otro lado” del plano horizontal.

En visión oblicua, perspectiva, vemos el cilindro...¿de pavés? que, delante de la caja opaca del Hall principal, fondo momentáneo, se hunde en la profundidad de aquel jardín. Simultáneamente vemos su parte acristalada y su parte ciega.. hacia la calle (en la maqueta aparece construido con pavés).

Observamos aún desde aquí, cómo la caja del Hall principal avanza respecto al quiebro del solar haciéndose volumen y no solo plano de fondo del cilindro.

Nuestra mirada recorre el plano de fondo de cristal, de ambigua profundidad, dibujando su marco, su “L” opaca, hasta encontrarse finalmente con las ondulaciones de las plantas de arriba que “disuelven el volumen contra el cielo.



7. Visión dinámica. Ahora empezamos a caminar, ascendemos a la plataforma y entramos en el pórtico. Si al iniciar el recorrido lo hacíamos a través de una puerta que quería ser volumen, ahora nos encontramos con un volumen que quiere ser plano, construido no como masa excavada sino como unión de superficies. Aquí se crea un espacio interior en un volumen abierto. Estamos dentro y todo lo demás es exterior. Al girar 90° y entrar en el puente, hemos salido del prisma pero hemos entrado en un espacio ahora entre dos planos y dos “uves” laterales. El plano de techo está inclinado y nos transmite una sensación de “descender” aunque caminemos en horizontal (sabemos además que el cilindro se hunde en el sótano). Es un espacio abierto y direccional, de nuestro andar en horizontal y de nuestro mirar en vertical. Nos sentimos dentro aunque no nos detengamos y tendremos que salir de él para entrar en el cilindro.

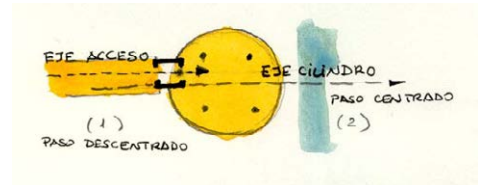


Realmente el papel de esta losa inclinada, junto con las dos horquillas laterales, es bastante significativo porque está uniendo, en su “giro vertical”, el pórtico previo, sobre la plataforma, con el cilindro posterior, sobre el desaparecido jardín. Al mismo tiempo crea una fuga perspectiva que aumenta su longitud.

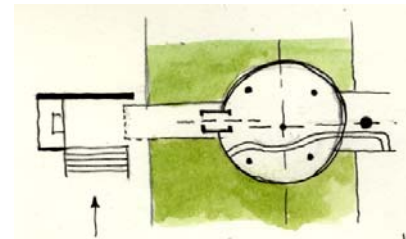
Para entrar en el cilindro hemos de atravesar una puerta que, como la inicial, se construye como volumen. Esta puerta, situada en el eje del puente está desplazada del diámetro del círculo que define el cilindro. Este desplazamiento puede entenderse desde un punto de vista arquitectónico, como idea de acercamiento al edificio a través de visiones oblicuas previas o

como la materialización del proceso de entrada, pero tiene además un papel funcional en relación con el interior, ya que al entrar conduce nuestra mirada hacia el mostrador y permite que éste, en su continuidad, dirija el recorrido hacia el Hall principal, aspecto que queda reforzado por la presencia de una columna central en el pasillo. Asimismo, resulta significativo que la puerta se sitúe “tangente” al eje del círculo.

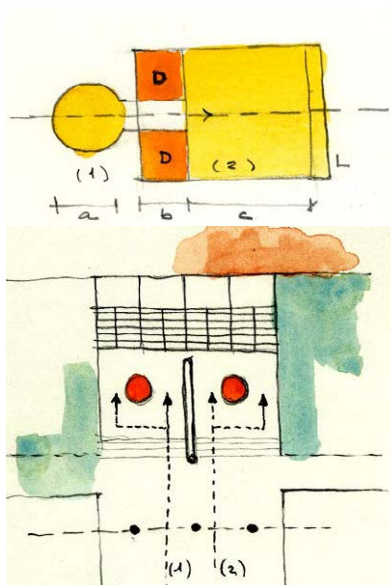
Hay que “meterse” en esta caja-puerta para, después, acceder al cilindro. En ese instante controlamos perfectamente las dimensiones de este minúsculo espacio, pero no las del volumen cilíndrico a continuación, ya que a su propia condición formal sin aristas suma la desmaterialización del pavés, esquivando así su medida real. El contraste es extremo. No obstante, la construcción con esta pequeña pieza traslúcida (pavés) nos permite entender la superficie envolvente como la extensión de un módulo.



Entrando en este lugar de recepción, la estabilidad se recupera y afianza con las cuatro columnas interiores. De esta manera, no sólo se definen simbólicamente el vestíbulo, el atrio de la vieja casa pompeyana, sino que además se crea un nuevo marco dimensional en el que situarnos.



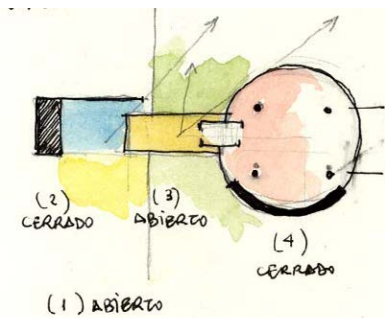
Aquí el espacio aparece dilatado alrededor: una superficie cilíndrica que permite el paso de la luz, un volumen espiritualizado que actualiza las ideas de Scheerbart sobre la liberalización de la materia a través de la luz. Un espacio expansivamente infinito en el que el nuevo hombre se sitúa en un pequeño templo interior de 4 columnas y techo circular... ¿No es, de alguna manera, el perfeccionamiento del pórtico y el puente anterior?. ¿No deberíamos entender las “imperfecciones” de la columna del pórtico y del techo inclinado del puente como necesarios para aprehender este cilindro de luz?. Posiblemente sí.



Al salir del espacio, concentrado y expansivo simultáneamente, que supone el cilindro de recepción, avanzamos por un pasillo, oscuro, entre despachos de atención al indigente, “...los lugares de confesión”, para llegar al gran Hall donde todos los recorridos son posibles. Esta cuestión funcional se traduce en una extensión

tridimensional del espacio, creada por los recorridos reales que de aquí parten y con la ayuda de estratégicas entradas de luz.

En esta sala, la posición de las 6 columnas permite desdoblarse el recorrido para conducir hombres y mujeres hacia sus respectivas escaleras. Aún dentro de éstas, la incómoda presencia de los dos conductos de evacuación de humos sirve para seguir descomponiendo la ascensión, ahora hacia las plantas altas.

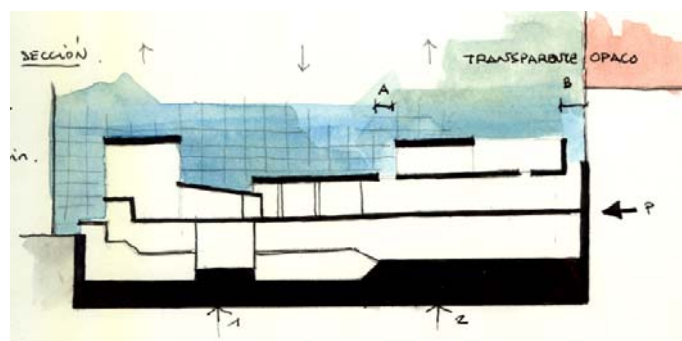
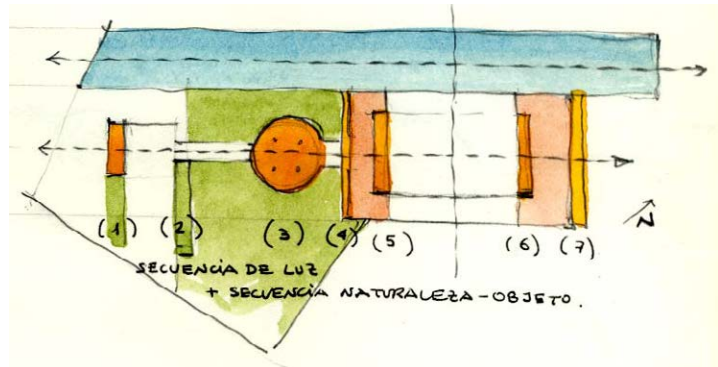


Aquí acaba la secuencia de volúmenes contrastantes, de lugares y tránsitos con los que parece proyectar Le Corbusier, que alternativamente van abriendo o cerrando la composición. La continuidad está precisamente en esto, en la cadencia de ritmos y relaciones que se establece entre ellos.

8. La secuencia de luces y sombras es muy importante en este recorrido; ayudará a indicar la condición de lugar o tránsito de cada pieza.

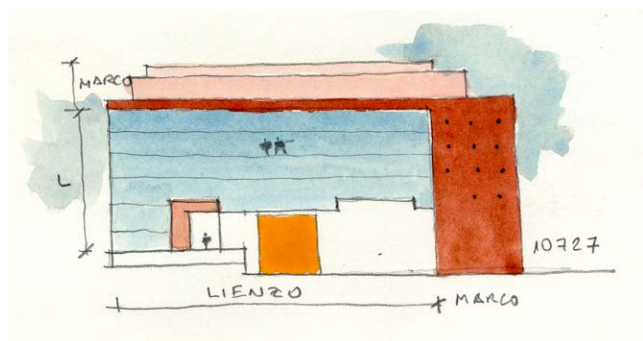
La misma alternativa que hemos analizado de espacios abiertos y cerrados se corresponde con la colocación de planos de luz, paralelos entre sí y perpendiculares al eje de composición, que son atravesados en cada cambio de la secuencia perceptiva.

En este sentido resulta esclarecedor el estudio de la sección, donde vemos que las franjas "A" y "B" dejan exento el Hall principal entre dos planos de luz. Se indica de esta manera cómo la definición espacial se establece en intervalos a través de estos planos, cuando en horizontal, la secuencia se mantiene continua.



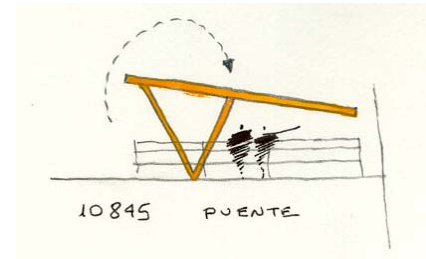
9. Sobre la sección hay otras consideraciones que resultan sumamente interesantes. Toda la composición de las pequeñas piezas que forman el recorrido de acceso se sitúa delante de la superficie acristalada del bloque de fondo. Hay evidentemente una razón lógica en el traslado de parte de esta superficie transparente a la calle Chevaleret cuando el edificio se acerca a ella, dejando prácticamente ciego el muro a Oeste, en esta zona de dormitorios. La estrechez del solar aquí, la presencia de una gran medianera cerca y por supuesto, la necesidad de luz exterior, conducen a ello.

Pero desde un punto de vista compositivo, se insiste en una idea de profundización, tras los volúmenes que

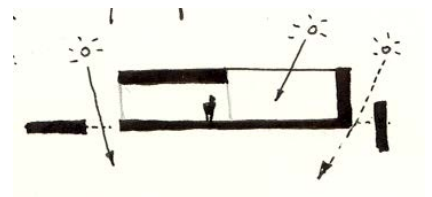


forman el acceso (de hecho coinciden en extensión), que nos remite nuevamente al mundo de la pintura: la idea de penetración espacial se puede expresar a través de la oscilación del plano de fondo que, al atraerse continuamente hacia delante, comprime toda la escena en un pequeño espacio paralelo al lienzo. Si esto es así, es obvio que la “L” que enmarca el muro neutralizante de vidrio, es el marco del cuadro. Volveremos sobre esta cuestión.

Leyendo ahora en vertical, existe un plano, denominado “P” en el dibujo anterior, que sitúa los objetos por encima y por debajo de él. Un plano horizontal de referencia desde el que parecen oscilar, verticalmente, las figuras. Así, el pórtico de bienvenida se eleva desde este plano; el puente, supuestamente paralelo a él, se inclina a lo largo en su desarrollo, como si hubiera efectuado un giro que queda grabado en las dos horquillas; el cilindro de recepción atraviesa esta superficie de referencia sumergiéndose en el nivel de jardín y, además, los planos de luz que antes hemos descrito, permiten su discretización estableciendo sobre él una posible medida. Este movimiento de oscilación compositiva en vertical lo encontramos en el Purismo de Jeanneret, pero deriva en cualquier caso del Cubismo y, en última instancia, de Paul Cézanne.



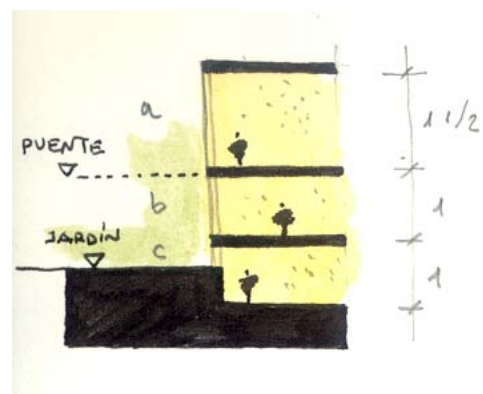
La equivalencia de espacio cerrado y espacio abierto se pone de manifiesto una vez más en la sección de planta primera, estableciendo asimismo, la continuidad entre lo horizontal y lo vertical. Esto es desde luego un condicionante de la presencia de la medianera, pero Le Corbusier podría haber optado por una solución en horizontal que de hecho fue la empleada en la primera versión del proyecto. De esta manera, sin embargo, la transformación de lo horizontal en lo vertical se extiende a todo el conjunto.



10. Terminaremos este análisis de la planta de acceso con un estudio detallado del cilindro, pieza clave del proyecto que, desde la primera versión ha sido reelaborada muchas veces en los croquis para conseguir resolver en ella sus múltiples condicionantes, tanto funcionales como simbólicos.

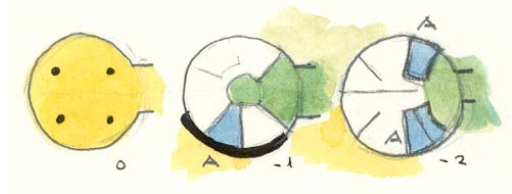
El volumen central de toda la composición es un cilindro, principalmente de pavés, de tres alturas, en el que se superponen varias funciones: en el segundo sótano sirve de Centro de vestuario ó almacén de ropa; en el primer sótano se coloca el ambulatorio, y en planta de acceso la recepción. Estas tres funciones, en tres plantas superpuestas, se resuelven con un tratamiento exterior y una distribución interna, diferentes.

El cilindro está empotrado en el terreno, dejando entrar una luz alta al almacén de ropa. Interiormente, las dos plantas de sótano tienen la misma altura, correspondiente a una planta, mientras que la de



acceso cuenta con una altura mayor, de planta y media. Al estar el nivel más bajo metido en el terreno, produce una lectura diferente del tamaño de cada planta. Esta diferencia de altura, progresiva, se corresponde con una diferencia de permeabilidad en su superficie; así el nivel más bajo es completamente transparente; el intermedio, transparente, traslúcido y opaco, y el nivel superior, traslúcido y opaco, es decir, nos encontramos con una mayor transparencia a medida que descendemos (en algunos croquis anteriores, el cilindro tenía sólo dos plantas y aparecía acristalado en su totalidad, aunque esta completa transparencia no parecía muy adecuada ante un entorno del edificio tan poco atractivo).

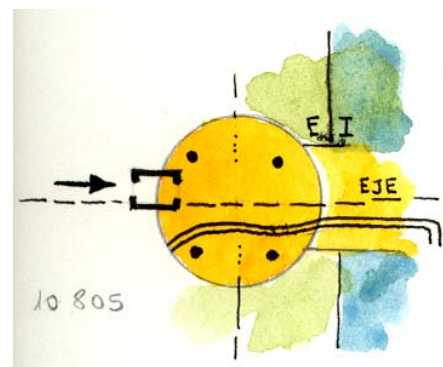
En el interior, cada planta presenta una organización espacial diferente: En el nivel inferior la ocupación del cilindro se hace entre ortogonalidad (según diámetros) y radialidad. Los aseos se colocan simétricamente y la altura, al exterior, es de $\frac{1}{2}$ planta. En el nivel intermedio la distribución es radial, situándose los aseos en el único tramo ciego del cilindro, el que da hacia la calle Cantagrel. La altura aquí es también de una planta. Por último, en el nivel de acceso, el cilindro se percibe en su totalidad como membrana envolvente acristalada, de ambigua dimensión, como vimos, en la que 4 columnas definen 2 de los infinitos ejes de simetría posibles. Estos dos ejes son precisamente aquellos que se utilizan en la composición general del edificio. La altura aquí es de planta y media, estableciéndose de esta manera una clara jerarquía en el significado de cada nivel.



El desarrollo en alzado muestra asimismo su función de “Indicador de Lectura” de toda la composición: una pieza que atraviesa el plano de referencia que hemos visto en la sección y que, a su vez, esquematiza el movimiento penetrante del proceso espacio-temporal del edificio.



Una vez que quedaron eliminados los despachos que desde la primera versión desvirtuaban el carácter representativo de este espacio, la presencia de un único mostrador continuo y ondulante creará la continuidad con el siguiente. Este mueble sinuoso expresa el movimiento y ayuda a crear la fuerte centralidad del espacio cilíndrico, definiendo a su vez la única parte ciega de la superficie envolvente. Resulta interesante observar cómo esta franja opaca se coloca hacia la calle, es decir “cerrando” la profundidad hacia el exterior del solar y “abriéndolo” hacia el bloque de dormitorios, hacia el interior de la composición.



El cilindro se convierte en elemento que sintetiza las direcciones y los flujos de toda la composición. El doble sistema de ejes que impone el solar se resuelven en esta charnela de giro, en una solución cercana a las piezas que forman el engranaje de una máquina. La

1

W2
VERTICAL

2

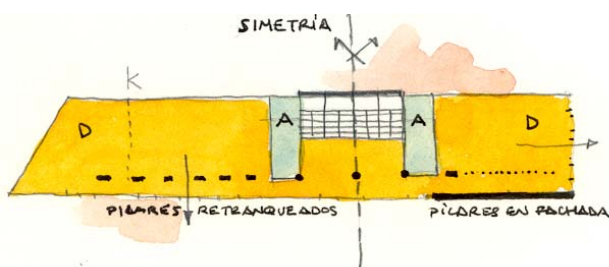
ESPACIO EXTERIOR

3

ESPACIO INTERIOR

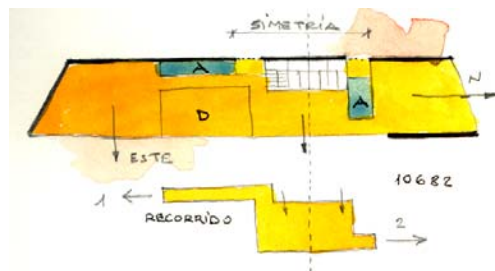
de estos diseños. Entre ellos podemos descubrir ciertas coincidencias, como el énfasis en la circularidad del cilindro, la insistencia en expresar el eje de simetría general ó en inscribir un círculo menor dentro de otro mayor, ligeramente desplazados entre sí.. Aunque el diseño “**A**” sea el definitivo, parece más coherente el “**B**” al ser sensiblemente menos barroco.

59

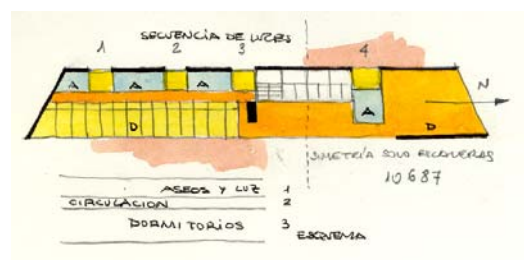


Por último, la posición retranqueada de los pilares en el ala izquierda, establece claramente la circulación en esta zona de dormitorio, diferenciándola del área de literas. Esta continuidad del pórtico estructural se rompe al acercarnos a la calle Chevaleret para buscar aquí la luz transversal del exterior (ya se comentó el estrechamiento del solar en esta zona).

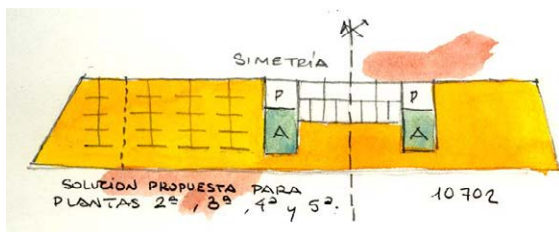
A partir de la **planta segunda** sólo continúa el bloque de dormitorios. Aquí se rompe la simetría de Planta Primera. Ahora los aseos se colocan en posiciones perpendiculares entre sí: a la derecha, según dibujo, delimitando claramente la sala de dormitorio, y a la izquierda conduciendo al otro a través de un pasillo, que ayuda a configurar la lavandería.



En **planta tercera**, la ruptura de la simetría que se producía ya en planta segunda, se acentúa aún más, por las diferencias de distribución y carácter a cada lado del gran bloque: la parte izquierda tiene una organización lineal, desde un pasillo que establece dos crujías (una de habitaciones individuales hacia la fachada, y otra de aseos y patios de servicio que provocan una alternancia de luces y sombras). La parte derecha es únicamente una estancia, un dormitorio colectivo orientado directamente a Norte.



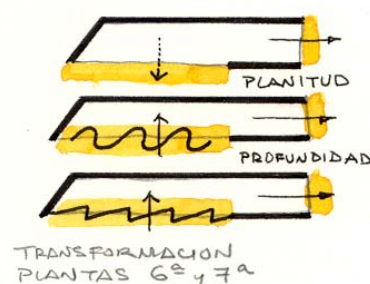
La **planta cuarta** repite, a grandes rasgos, el mismo esquema que la tercera.



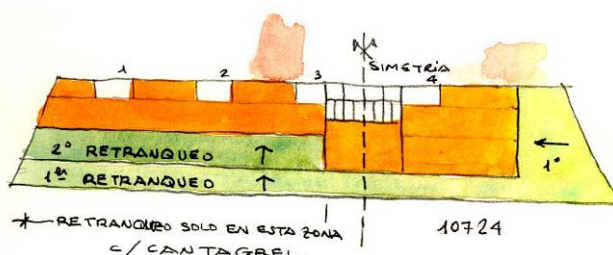
La **planta quinta**, destinada a albergar el asilo-nido, se organiza de modo similar a las inferiores, aunque ahora los dormitorios individuales de la izquierda son ocupados por la sala de cunas, mientras que en el ala que da a la calle de Chevaleret, se mantiene el dormitorio colectivo de hombres.

La circulación se organiza inmediatamente detrás del vidrio, como en plantas inferiores. Esto refuerza el sentido de planitud de la gran fachada acristalada y es un mecanismo que remite a la *Ville Stein*.

En la **planta sexta**, aunque la solución del quinto proyecto fue retranquear simplemente el plano de vidrio de las plantas inferiores, finalmente se opta por una solución más plástica que creara profundidad e invitara a una lectura oblicua del plano. Este mecanismo, escultórico, ponía aquí de manifiesto la dialéctica individuo-colectividad. Interiormente todas las habitaciones son individuales organizadas desde un pasillo que ya no corre tras la fachada sino en el interior.



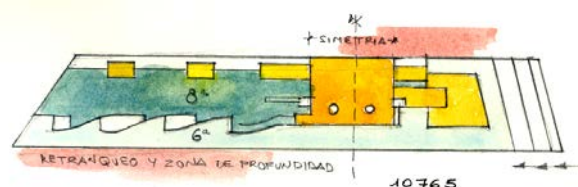
Resulta sin embargo interesante notar que esta ruptura del frente sólo se produce en la parte izquierda, enfrentada a la zona de acceso abajo. En otras propuestas anteriores el edificio únicamente se retranqueaba, con el mismo lenguaje, al llegar a esta plantas, mientras que ahora se establece una cierta relación con el funcionamiento interno y las diferencias que existen entre el ala Este y el ala Oeste.



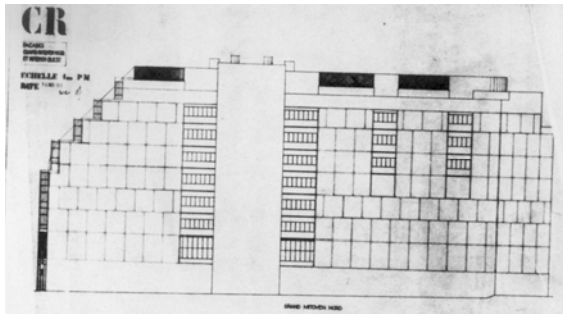
Uno de los croquis más interesantes es el **11.121**, donde se ensaya una solución para estos retranqueos, que sin quedar todavía definidos, nos deja ver ya la intencionalidad plástica.

Al final, la integración interior-exterior es completa. Al superponer la **planta séptima**, destinada a alojar los apartamentos del personal y del Director, no coincidente con la inferior, se crea un entrelazado, una urdimbre dinámica, que evoca todo tipo de analogías (pictóricas, naturales, mecánicas...etc.)

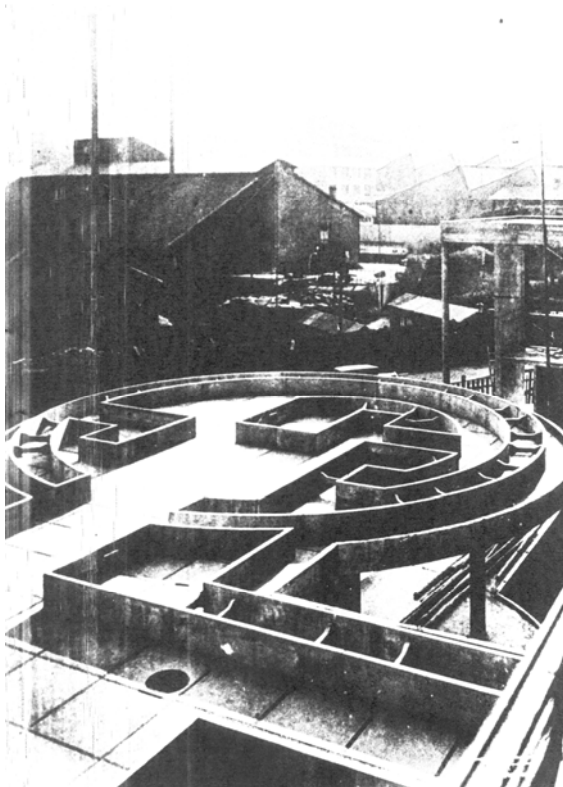
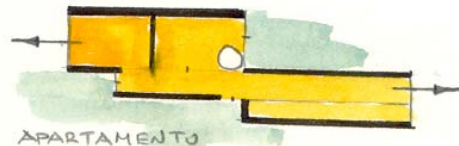
La fachada tensa, penetrable, de cristal, que cubría el bloque de dormitorios, ha sido aquí sustituida por una línea quebrada, esquiva, cuya oblicuidad plástica, materializada en una secuencia dentada, elude la visión perpendicular, haciendo discurrir nuestra mirada a lo largo de su movimiento. La justificación funcional de este cambio de fachada responde posiblemente a la necesidad de regular la luz en el asilo-nido durante el día; de hecho el cambio se produce tras recibir Le Corbusier una carta, de finales de Julio de 1930, escrita por A.J. Benwell, Secretario General del Ejército de Salvación, en la que le pide explicaciones sobre el funcionamiento de la gran fachada acristalada en esta zona. Como en otras ocasiones, el arquitecto utiliza la ocasión para acentuar los efectos plásticos, pictóricos, de su edificio



Hemos visto cómo la simetría de las plantas del bloque se rompía a partir de la segunda y como, a partir de la sexta, se pasaba a una organización interna completamente individual. Éste último ya lo hemos visto traducido en un cambio de fachada, pero incluso la significación de la planta segunda tiene también su expresión: en el despiece de la piedra que cubre la parte trasera del bloque. Esta fachada está condenada a ser medianera, y por lo tanto a taparse tarde ó temprano, pero Le Corbusier, al dibujar el alzado, se preocupa por alterar el ritmo del despiece precisamente en esas dos plantas, segunda y sexta, en un intento por ser consecuente hasta en el mínimo detalle.



Finalmente, la Planta Octava, que contiene un pequeño apartamento, se destina en su mayor parte a terraza. Es la última expresión de las individualidades de las plantas altas, pero, en contra de lo que se podría esperar, no es la vivienda del director.



La ejecución de la obra fue llevada a cabo entre Junio de 1930 y Diciembre de 1933, por la empresa constructora que había propuesto el presupuesto más bajo en la adjudicación, la empresa Quillery, la cual, como el resto de empresas presentadas, se quejó de la falta de definición del proyecto. Si a esto añadimos que durante el desarrollo de las obras hubo que realizar numerosas modificaciones, entre otras cosas por incumplimiento de las Ordenanzas urbanísticas, no ha de extrañarnos que el coste final de la obra pasara de 3,9 millones de francos a 6 millones. Aun así el resultado no fue muy satisfactorio y ya en 1934 y 1935, es decir, en los dos años siguientes a su conclusión, tuvo el Ejército de Salvación que gastarse dos millones más en reparaciones.

Dentro de los problemas de obra, resulta significativo el que produjo el pavés. Como hemos visto se trataba de un material de enorme importancia en el proyecto, no sólo a nivel simbólico sino también a nivel funcional, ya que permitía iluminar sin ver los alrededores: al año siguiente de inaugurar el edificio las flamantes piezas de pavés “Nevada”, inspiradas sin duda en la *Maison de Verre*, comenzaron a separarse por efecto de la dilatación térmica.

Por otra parte, la actuación de Le Corbusier durante las obras fue bastante contradictoria, pues si bien su actitud al comienzo fue muy generosa (renunció a un 40% de sus honorarios y colaboró en el diseño de un proceso racionalizado de construcción) durante las obras fue poco a poco demostrando un mayor desinterés y, lo que es peor, una cierta irresponsabilidad (ver Brian Brace Taylor, citado en la Bibliografía), lo que condujo en muchas ocasiones, a la exasperación, tanto de los miembros de la Institución como de las autoridades locales.

El “Muro neutralizante” dio problemas en el verano después de finalizar las obras y de hecho, tras el bombardeo de 1944, que produjo numerosos daños en el edificio, fue lo primero que se sustituyó, esta vez, por una celosía *brise-soleil* de hormigón. Quedaban con esto anulados todos los efectos plásticos que podíamos admirar hasta entonces. Todavía se harían obras en 1976 y 1978.

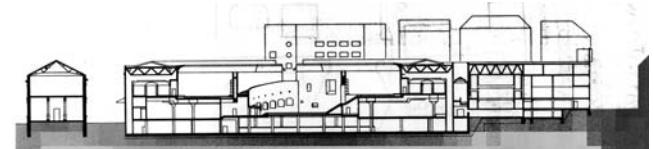
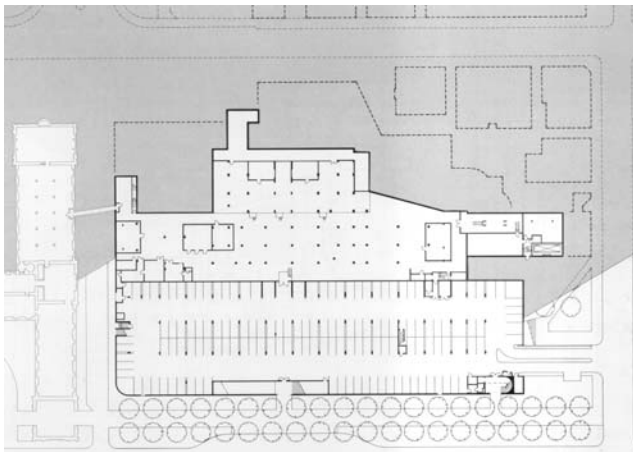
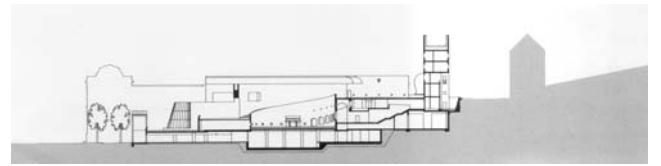
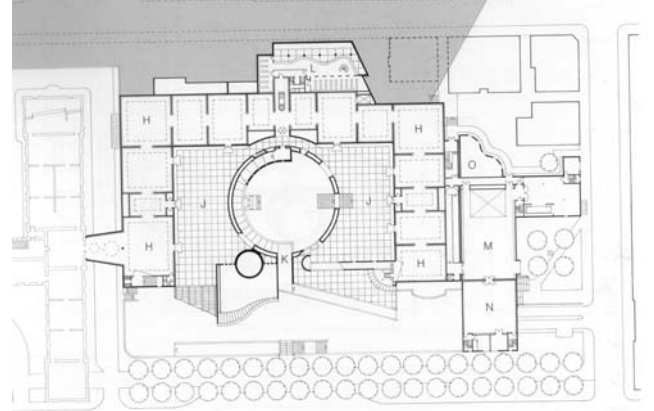
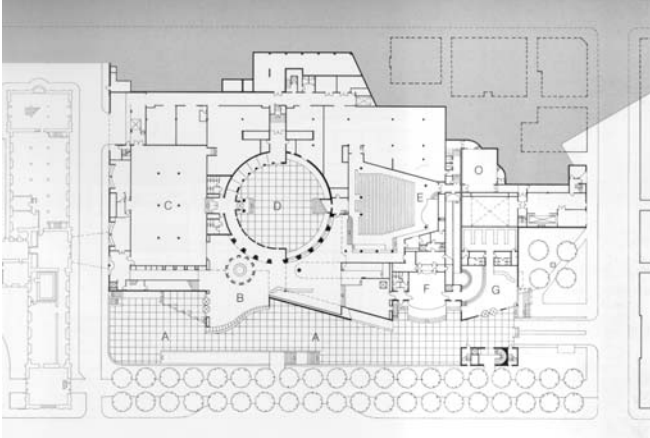
Como hemos visto, la historia del edificio construido parece seguir la historia del proyecto, y las modificaciones que hemos analizado parecen tener aquí su continuidad. Sin embargo, lo que nos interesa entender es que Le Corbusier no cambió de opinión entre el principio y el final. Para él el proyecto del edificio no era una cuestión estética ó funcional, era simplemente una cuestión social. El despliegue de su portentosa capacidad plástica se ponía al servicio de la búsqueda de una nueva forma de construir la ciudad, donde los planteamientos plásticos tenían tanta importancia como los urbanísticos (ver S. Von Moos, citado en la Bibliografía). Es así como podemos entender su propuesta para la “*Cité D’Hebergement*”, un inmenso alojamiento que extendería los mecanismos de la *Cité de Refuge* sobre París. En palabras de W. Curtis: “...una cirugía radical, para cortar el asfixiante tejido tradicional e insertar un nuevo mecanismo que generase luz, espacio, vegetación, bienestar humano y exaltación moral...” .





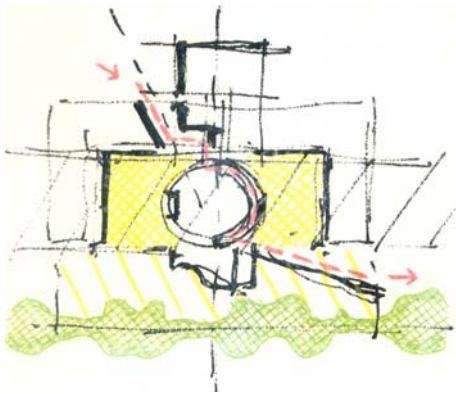
2. La Neue Staatsgalerie de Stuttgart

1977-1984 James Stirling



NEUE STAATSGALERIE Planos

2.1 Condicionantes del proyecto

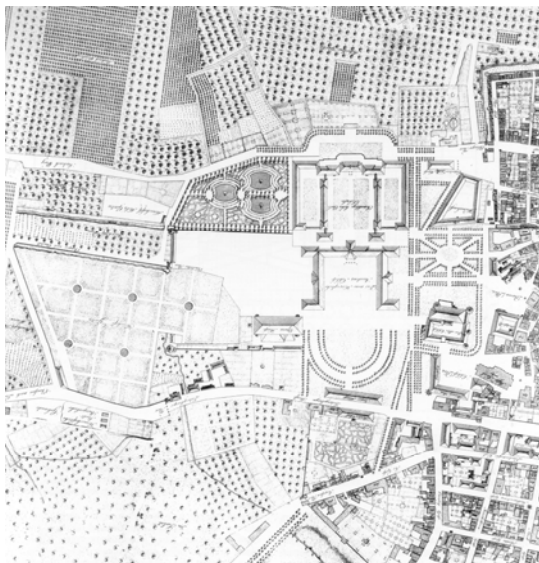


La *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, fue construida entre 1979 y 1984 por James Stirling, con la colaboración de Michael Wilford, a partir del proyecto que desarrollaba el primer premio del concurso internacional restringido que tuvo lugar en el año 1977.

El concurso se refería a la ampliación del *Museo Estatal de Arte*, una obra neoclásica de 1837, mediante un edificio que debía contener un museo de Arte Moderno, para exposiciones tanto temporales como permanentes, y un pequeño Teatro. El solar disponible, junto al del viejo museo, tenía una fuerte pendiente y estaba ocupado de manera bastante irregular, por viviendas unifamiliares construidas en su mayoría en los años 60, que sería preciso derribar. El edificio a construir tendría fachada a tres calles; una de ellas de tráfico muy rápido e intenso, la *Konrad-Adenauer Strabe*, en el nivel inferior. Paralelamente a ésta, en un nivel elevado, la *Urbanstabe*, de carácter residencial, y entre ellas, una calle de pronunciada pendiente, *Eugenstrabe*, que cerraría el solar en su lado Sur.



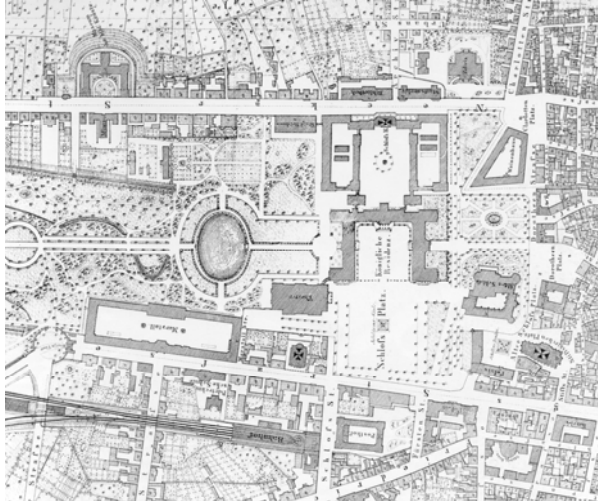
En las bases del concurso, además del necesario diálogo con el museo del XIX, se especificaba que las edificaciones de alrededor debían respetarse. Se establecía además la construcción de un aparcamiento en la cota 0, sobre superficie, y una solución que hiciera posible atravesar el solar, desde la calle superior a la inferior, una vez realizado el edificio, sin entrar en él (para esto podría ampliarse simplemente la *Eugenstrabe*). Todos estos requisitos serían tenidos en cuenta por Stirling, condicionando, como vamos a ver, la solución planteada.



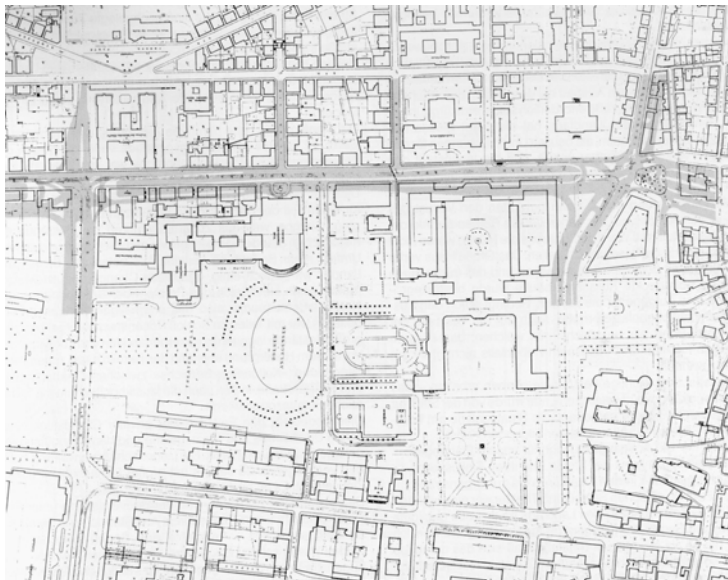
Si estudiamos la evolución histórica de la zona podemos ver el proceso de ocupación de esta zona de Stuttgart y, de alguna manera, igual que supuestamente hizo Stirling, entender ciertas permanencias y cambios que habían tenido lugar hasta la fecha del concurso:

El plano de 1794 muestra una situación de borde urbano en la que únicamente destacan la Residencia y el Colegio *Herzogliche*, construidos a la manera de palacio barroco, y el *Teatro de la Ópera*.

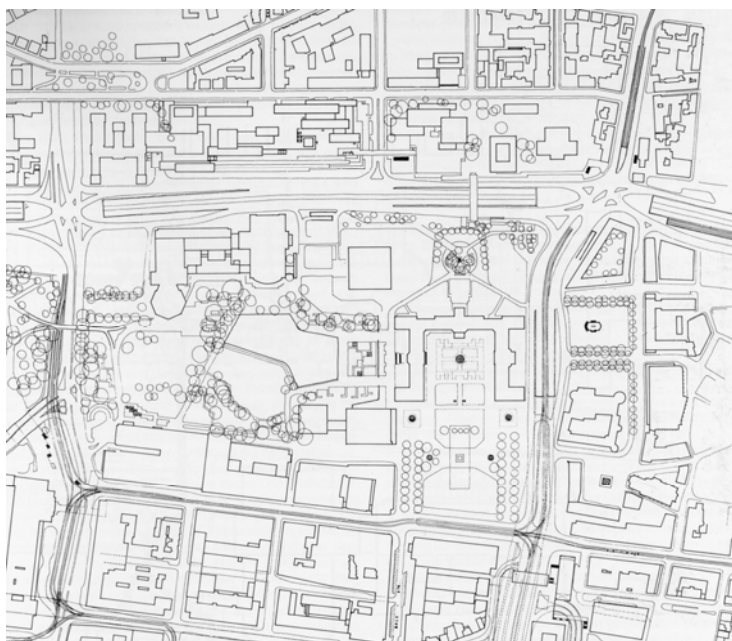
En 1855, podemos ver la consolidación de la *Schlofs Platz*, especialmente por la Residencia (ahora *Königliche*) y la aparición de la *Neckarstrabe*, futura *Konrad-Adenauer*. Sobre un esquema neoclásico, en forma de “U”, de partes concatenadas, aparece ya construido el *Museo Estatal de Arte*. En línea punteada, y en un plano elevado de acuerdo con la topografía, se anuncia la calle *Urbanstrabe*, paralela a la *Neckarstrabe*. En el grabado podemos ver la atmósfera neoclásica de la ciudad, lograda a través de edificaciones compactas, ordenadas en una clara jerarquía de pisos y partes, sobre las que se ordenan los huecos en rigurosa modulación.



En el plano de 1920 aparecen algunas operaciones que van a resultar claves para el entendimiento actual del lugar:



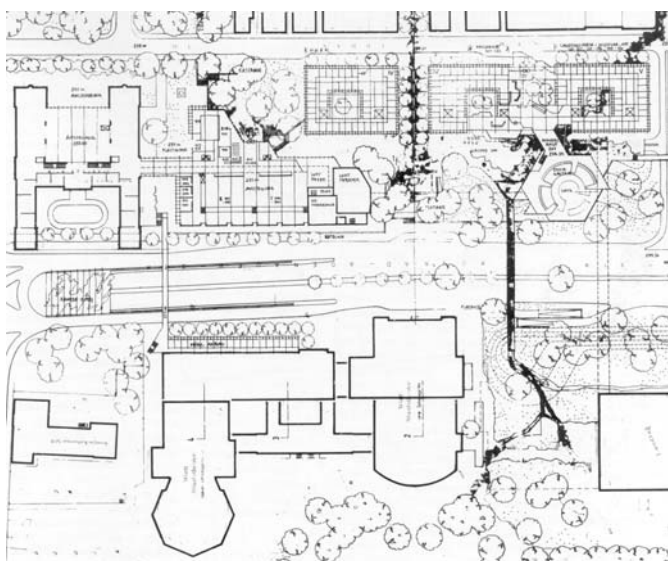
Por un lado, se cualifica el trazado viario, transformando el carácter de paseo de la *Neckarstrabe* por el de vía rápida para el tráfico rodado, lo que anulará la relación estática de las edificaciones cercanas, dando paso a unas visiones tangenciales y rápidas de sus fachadas. Por otro lado, se amplía el *Museo de Arte* con dos nuevas alas, que convierten la anterior volumetría de “U”, en “H”, y se construye el *Teatro Estatal*, que quedará liberado una vez que se derriben las casas que todavía permanecen delante.



En 1965, una vez superada la primera reconstrucción de la ciudad tras la II Guerra Mundial, se plantea la primera reforma urbana del solar que nos va a ocupar, donde hasta entonces sólo existían viviendas. La propuesta es de los arquitectos Aru y Henning y contempla ya la ampliación del antiguo museo. Estos arquitectos, seguidores del Mies Van der Rohe americano, plantean un juego de plataformas y pabellones racionalistas que cierran, prácticamente por completo, las calles que en pendiente, descendían de la *Urbanstrabe*. Este es el momento en que el carácter de todo este

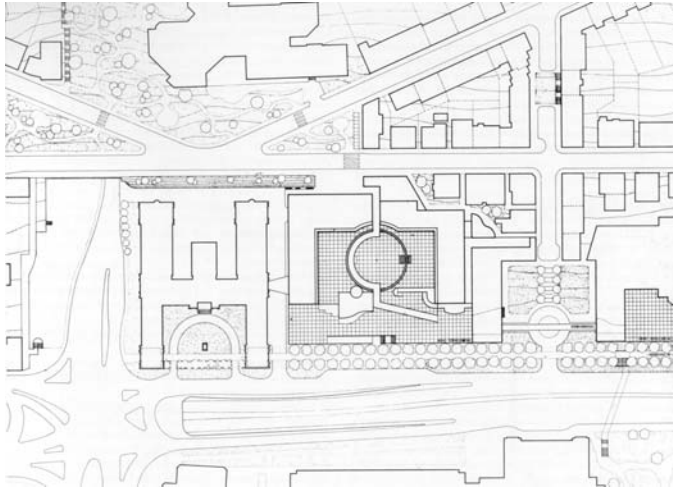
frente se adapta a la fuerte tangencialidad producida por el aumento de la velocidad del tráfico, adquiriendo un marcado carácter escenográfico, en su topografía e instantaneidad, que parece invitar a una solución especialmente paisajista.

En el plano de 1974, nos encontramos con una propuesta, bastante dudosa, de G. Behnisch y Asociados, generada desde la repetición de un módulo que se extiende para construir una malla completamente indiferente, tanto al carácter urbanístico como al arquitectónico de la zona. No obstante, aparecen planteados algunos temas que serán retomados por Stirling, como por ejemplo, la hilada de árboles por delante de la fachada, como “protección” frente a la calle rápida, ó la unión con el antiguo museo.



Tras este primer encuentro con el solar, podemos hacer ahora balance de los condicionantes que tuvo que tener en cuenta Stirling para elaborar su propuesta:

1. No existe una Tipología de museo. Éste, en su corta historia, siempre ha sido expresión de la propia visión del Arte (Solá-Morales hablaba de la Historia del Arte como la Historia de las formas de visión), y así, la mayoría de los museos que conocemos hasta esa fecha, recogen la herencia del siglo XIX, en edificios de aspecto neoclásico. Generalmente, la misma decodificación que utilizamos para entender las obras de arte nos sirve para desvelar las ideas



de la arquitectura que las alberga. Pero muchas veces, la propia variabilidad de las obras que puedan exponerse, sin relación directa entre ellas, nos invita a entender el museo como un edificio flexible, a veces como un contenedor y otras, como una obra basada en una idea que remite más allá de su destino.

2. La propia complejidad del contenido de un museo: además de las salas de exposición, permanentes y temporales, con sus

correspondientes almacenes, biblioteca, sala de actos, cafetería, zona de administración ...etc.

3. La situación urbana junto a una calle de tráfico rodado rápido (incluso se inicia un túnel, habitual en Stuttgart, justo delante del solar), que obligará a buscar alguna forma de protegerse de ella. En este sentido ayudaría la exigencia de las bases de crear un primer nivel del edificio destinado a aparcamiento de coches.

4. El carácter barroco y neoclásico del entorno, con arquitecturas representativas importantes del siglo XVIII y XIX, además de numerosas viviendas con una común identificación estilística.

5. El fuerte desnivel entre las dos calles en que se sitúa. Es interesante observar aquí cómo el resto de las edificaciones en igual condición lo resuelven con un muro de contención previo, que prepara la construcción del edificio.

6. Un museo es siempre un revitalizador cultural en la zona en que se asienta, y suele ir asociado a otras funciones del mismo nivel, por ejemplo, un teatro, una escuela de música, ó de danza, de tal forma que se configure un área cultural en la ciudad. Como muchas veces hizo Le Corbusier, Stirling plantea la futura extensión de la nueva trama urbana generada por su proyecto, para albergar estos otros usos.



A estos condicionantes debemos añadir algunas predeterminaciones del propio Stirling, bastantes significativas:

En su ponencia para el Segundo Congreso Internacional de Arquitectura, Persépolis 1974, Stirling afirma: *"...el arte de la arquitectura puede ser la manera particular en que se ensamblan los elementos simbólicos funcionales...pero, el edificio total, debe surgir de un ensamblaje de elementos de la vida diaria, reconocibles*

para un hombre común y no sólo para un arquitecto...”.Detrás de esta idea podemos ver su espíritu postmoderno, y en concreto, una ya anunciada estrategia de proyecto basada en el collage de “...formas reconocibles”, ó lo que es lo mismo, una mirada directa a la Historia como posible repertorio formal.



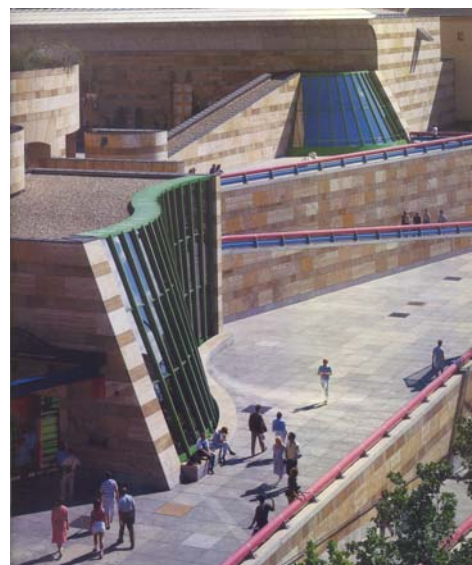
En una conferencia del año 1979, pronunciada en la *Rice School of Architecture*, Stirling no deja lugar a dudas: “... los arquitectos han de mirar atrás siempre para avanzar y deberíamos, como los pintores, los músicos y los escultores, estar dispuestos a incluir lo REPRESENTATIVO, tanto como lo ABSTRACTO, en nuestro arte... para hacer trabajos... más ricos en memoria y asociación en la continua evolución de una arquitectura radical...”.

Stirling quiere crear un edificio integrado en el lugar, en su historia, en sus calles y edificios de alrededor, y no tiene reparo en aceptar la deuda con el viejo vecino e, incluso, como tantas veces se ha repetido, con el museo *Altes* de K.F. Schinkel, en Berlín. Sin embargo, esto es sólo un punto de partida, pues la monumentalidad que va asociada a estos edificios neoclásicos tendrá que ser “adaptada” a la modernidad y, especialmente al uso complejo, como hemos comentado, que va a tener este museo. Curiosamente la palabra que a él le gusta utilizar para ésto es “*informal*”, a pesar de las connotaciones que tiene. Ya sabemos, por tanto, que el proyecto va a consistir en un ensamblaje de piezas tomadas de la Historia, que, debidamente manipuladas desde un espíritu moderno, puedan crear una unidad que se integre perfectamente en el solar, con unas condiciones urbanas existentes muy determinantes.

A diferencia de lo que hemos visto en el capítulo anterior, con la *Cité de Refuge* de Le Corbusier, aquí no hay un proceso de proyecto que vaya mostrando sucesivamente los cambios de programa ó de solar. Se trata ahora de una respuesta rápida para un concurso, donde las decisiones han de ser claras y, sólo en el caso de resultar vencedor, puedan desarrollarse en un proyecto no muy diferente.

Las ideas anteriores sobre las que el arquitecto puede trabajar no están, por lo tanto, en ese proceso, sino en una experiencia anterior, artística ó profesional, a la que se pueden sumar, aquellas que surjan de los condicionantes ocasionales del concurso. La comparación podría entonces ser más acertada con respecto al primer proyecto de la *Cité de Refuge* de Le Corbusier, sin embargo muchas de las ideas que hemos analizado en el capítulo anterior, desarrolladas a lo largo de las cinco fases de trabajo, aparecerán aquí como definitivas.

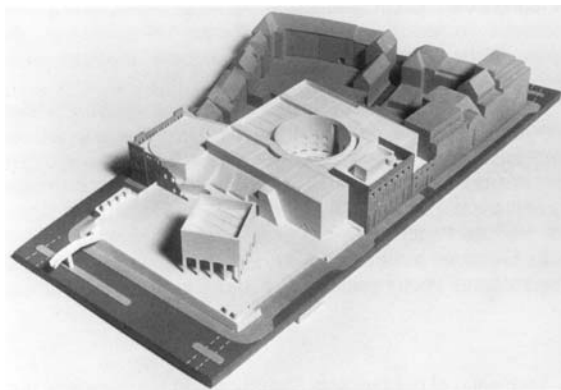
Stirling gustaba calificar su método de trabajo como “*contextual-asociativo*”, es decir, como si de un proceso histórico se tratara, comprimido en el tiempo,



de carácter instantáneo, acumulando en un solo proyecto, lo que el tiempo ha construido en la ciudad. No es ésta una idea nueva y menos para él. Viene trabajando así desde mucho antes, preocupado sobre todo por la inserción de la Arquitectura Moderna en un contexto preexistente, y de hecho, la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart es la tercera propuesta para un nuevo museo en una vieja ciudad de Alemania: en 1975 había sido invitado a participar en sendos concursos para un nuevo centro de arte, en Düsseldorf y en Colonia, en los que no ganó.

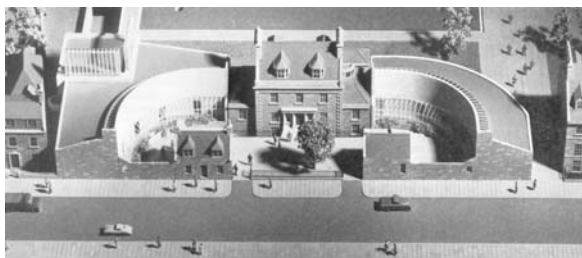
De alguna manera, nos encontramos ante un edificio cuyas principales ideas arquitectónicas forman parte de un trabajo de investigación sobre un Tipo de arquitectura, para un programa nuevo, en un contexto ya existente; algo así como un elemento de una serie, y, de hecho, al propio arquitecto le gustaba en este sentido, compararse con el Le Corbusier de los años veinte en París o el Frank Lloyd Wright de la etapa californiana. Parece por lo tanto adecuado empezar primero con un rápido análisis de unos de esos edificios anteriores, en busca de los mecanismos que luego se repiten en Stuttgart.

2.2 El origen de las ideas: Concurso para el museo *Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf. 1975.



Con el proyecto del museo de Düsseldorf se inicia una segunda etapa en la obra de Stirling. Hasta ahora ha trabajado en edificios universitarios en los que ha practicado un eclecticismo moderno, ó más concretamente post-vanguardista, basado en el montaje de piezas que construían engranajes maquinistas, con un gran alarde tecnológico. Como veremos en la segunda parte de esta Tesis, los mecanismos eran hasta ahora fundamentalmente pictóricos, y el resultado confiaba plenamente en la validez de una

composición formalista que se desarrollara en el espacio de manera espectacular. El contexto, aunque el propio arquitecto lo hace inexistente en declaraciones posteriores, queda implícito en la propia construcción a través de las direcciones preferentes de sus formas. Es esto lo que distingue proyectos como el de Leicester, Oxford ó Cambridge.



Solamente en el último proyecto de estos años sesenta, el *Centro de Arte* para la Universidad de St. Andrews, en Escocia, amplía una vieja mansión del XVIII con un galería acristalada, de mayor escala, que produce un fuerte contraste con lo anterior. Tradición y Modernidad conviven en el mismo edificio. Es aquí además, donde por

primera vez, propone la creación de un lugar urbano conformado por la arquitectura, idea que culminará poco después con el proyecto de *Centro cívico* de Derby, de 1970.



En el museo de Düsseldorf, a diferencia de los edificios anteriores, se actúa sobre un entorno histórico cuya trama urbana ya está consolidada, siendo el solar del concurso, la esquina de una manzana que debe terminar por cerrarse.

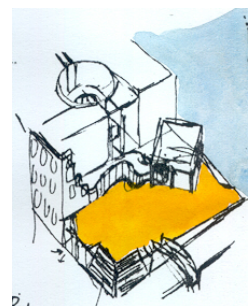
El tiempo ha ido construyendo el tejido de la ciudad a partir de dos tipos de edificaciones: por un lado las construcciones privadas, que compactan las manzanas salvando sólo pequeños patios irregulares, y por otro, los edificios públicos, representativos, que en su mayoría están pensados sobre una base barroca ó neoclásica, en crujías ordenadas alrededor de patios, más ó menos, regulares.

Es interesante observar en el plano de situación, cómo estas arquitecturas institucionales, por ejemplo el antiguo palacio contiguo al solar, ó incluso las dos iglesias, han visto contaminados sus contornos con la adición posterior de formas extrañas a su esquema original.

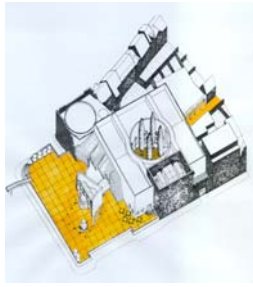
Hay también otros datos contextuales importantes como son, la presencia de un gran parque al otro lado de la avenida hacia el que mira aquí la ciudad, y la existencia, desde muchos años antes del concurso, de un gran aparcamiento público en este lugar.

Partiendo de estas determinaciones del contexto, Stirling elabora una propuesta desde cuatro presupuestos iniciales, que estarán también en el inicio de Stuttgart:

1. Continuar la trama urbana a nivel volumétrico, completando el trozo de ciudad que falta. Para ello insertará, como edificio representativo que es, los fragmentos completos de arquitectura que luego serán alterados como si el tiempo lo hubiese hecho, por la adición de “piezas extrañas”. Como vimos, Le Corbusier introducía un nuevo orden urbano en la ciudad existente, mientras que Stirling parte de las preexistencias que encuentra ya consolidadas, y desde su análisis, trabaja en continuidad con ellas. El ensamblaje no es universal como para Le Corbusier, sino particular, algo similar al distinto tono del debate en los C.I.A.M. y en los Team X.



2. Respetar la memoria del lugar, una idea que Aldo Rossi venía planteando desde mediados de la década anterior. Para ello, en este caso, el solar deberá seguir quedando vacío, tal como la gente estaba acostumbrada a verlo y a identificarlo. Aparecerá aquí plenamente justificado, el uso de una plataforma como único elemento de separación entre el museo y la calle.



3. Continuar el trazado viario, a nivel peatonal, a través el edificio. Esto parece ser “*un recurso democrático*” que suele aparecer en los concursos en Alemania, pero para Stirling será una buena ocasión para investigar la continuidad interior-exterior en su arquitectura.

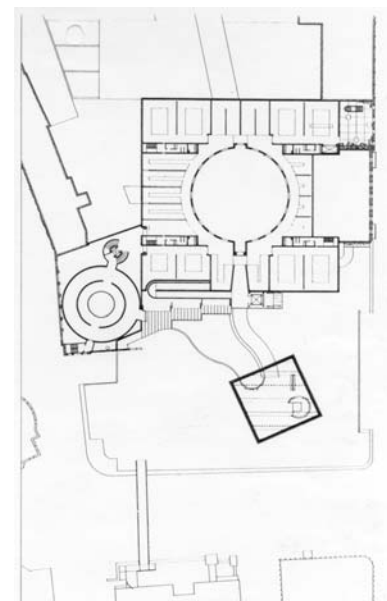
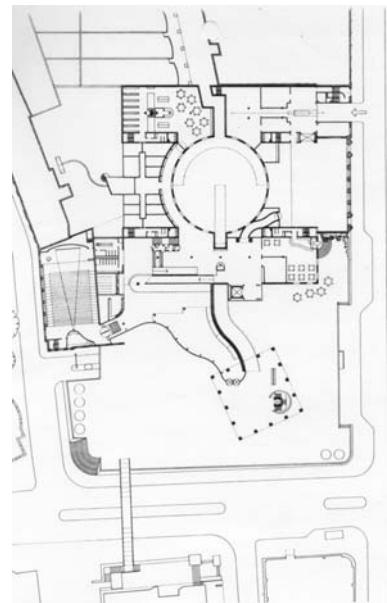
4. Resolver la transición Ciudad-Naturaleza; crear un filtro, una transición, entre la condición urbana, geométrica y artificial, y la condición natural, libre y abierta.

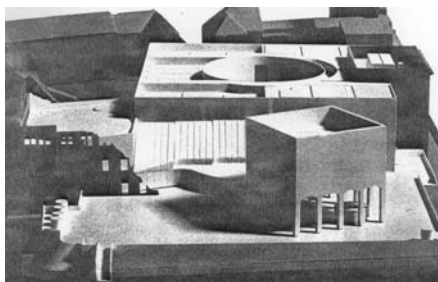
Con estas decisiones previas, la propuesta de museo que hace Stirling en Düsseldorf, está básicamente formada por cuatro piezas que nos remiten continuamente a dos elementos, Ciudad y Naturaleza, que forman parte del contexto:

La primera de estas piezas es un prisma rectangular con un cilindro excavado en su centro; una forma cargada de significados (absoluto, permanencia, verdad ...etc.) en la historia de la arquitectura. Con esto se continúa la forma de los edificios representativos de la ciudad, pero en este caso, la rotonda central no organiza las funciones de alrededor, sino que aparece descubierta, sin cúpula, como un jardín con cuatro árboles e independiente del uso interior. Sólo a nivel compositivo, en planta alta, podríamos otorgarle un papel de centro, pero no así en la planta de acceso, donde queda dudosa en medio de un espacio libre y expansivo. Arriba, la organización tradicional de museo en secuencia de habitaciones en “*enfilade*”, gira en torno al vacío del cilindro, pero se superpone a una planta de espacio amorfo (topológico en la terminología de Dal Co), propio de la libertad de la Arquitectura Moderna.

La segunda pieza que introduce es el pabellón de entrada, rígido y clásico en su representatividad, pero abierto, vacío y girado con respecto a la pieza anterior, para orientarse en la dirección Ciudad-Naturaleza. En esta pieza, a modo de gran puerta cúbica, se sitúan los accesos que inician los dos recorridos posibles: uno interior por el museo, y otro, exterior, que nos permitirá alcanzar las calles traseras al edificio, sin entrar en él.

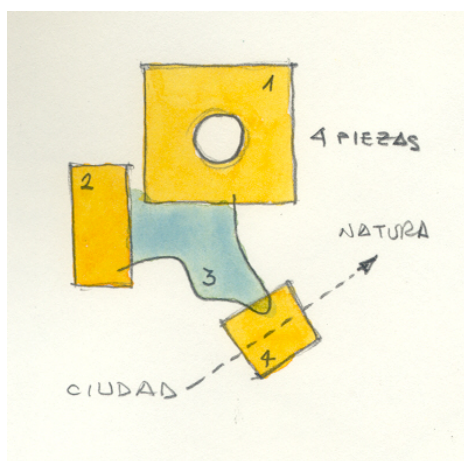
Entre las dos anteriores, se crea una tercer elemento de la composición, de una sola altura y forma libre, extendida, que actúa de vestíbulo del Museo. La flexibilidad de sus contornos contrasta enormemente con las otras dos, adquiriendo un carácter más cercano a la Naturaleza que a la Ciudad.





Por último, la Sala de actos, situada en un volumen otra vez rígido, al que se superponen dos plantas organizadas interiormente con muros circulares concéntricos que evocan el diseño de jardines históricos. Esta caja, adaptada a su posición en el conjunto del edificio, resuelve junto con la primera la condición de medianera del solar, y es desde ellas que la “mancha” del vestíbulo avanza para alcanzar el avanzado pórtico de entrada.

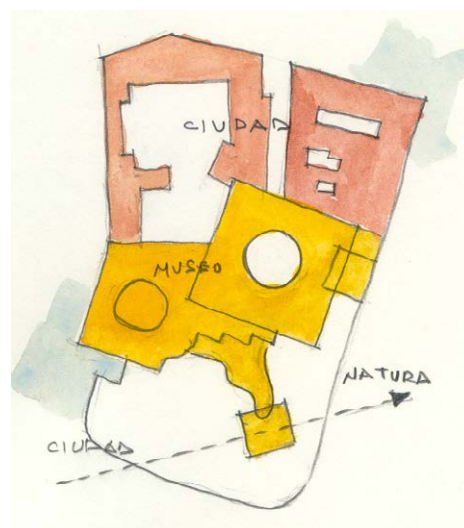
El proyecto, por lo tanto, se plantea a partir de una idea general de contraste entre formas rígidas y formas flexibles; las primeras servirán para crear los Tipos iniciales que continúan la trama urbana, mientras que las segundas servirán para transformar lo urbano en Naturaleza. La superposición de ambas debe mostrar así, el paso de unas a otras, algo así como si estuviéramos transitando por calles que, poco a poco, se convierten en caminos del parque. Como ocurrirá en Stuttgart, las formas rígidas serán las que contengan la zona expositiva del Museo y la Sala de Actos, mientras que las flexibles, a nivel volumétrico y espacial, servirán para el tránsito general, en este caso el vestíbulo, desde el que se organiza lo interior y lo exterior del edificio.



Esta dualidad Ciudad-Naturaleza que estamos viendo, va a estar presente en el edificio en varios niveles. Por un lado, como hemos visto, la masa compacta que resuelve la situación de medianería se disuelve en un pabellón exento que filtra la visión desde la calle hacia el parque. Este pabellón, a pesar de su referencia histórica, no deja de ser un elemento no urbano. Ciertamente es un signo de una monumentalidad rechazada en el conjunto del edificio, pero está concebido en una relación directa con el parque de enfrente, y es así, que se despega del volumen edificado.

Por otro lado, el cilindro que forma el supuesto centro de la composición, no es tanto una sala como una pequeña plaza interior. Es arquitectura en su vacío y en su condición de espacio delimitado, pero es Naturaleza ya que está arbolado y el recorrido alrededor de él parece plantearse para su contemplación. Esta rotonda es por tanto, un vacío que actúa como elemento solidificado, como un lugar dentro del edificio, que pertenece simultáneamente al entorno, y que debemos rodear.

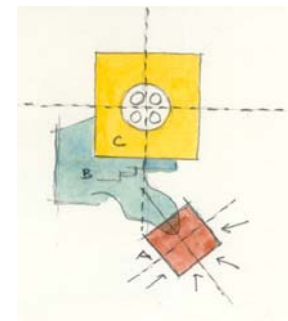
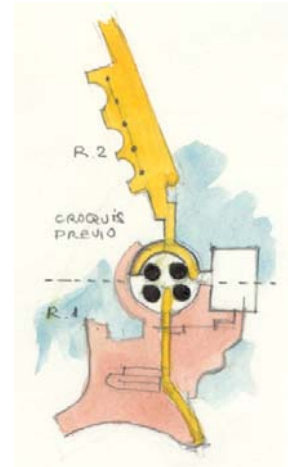
Así, una circulación planteada inicialmente como magma que se extiende libremente desde el vestíbulo, ó que llega desde la ciudad, se canaliza al llegar a los



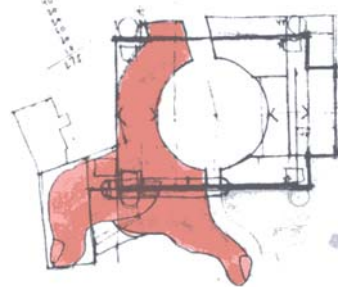
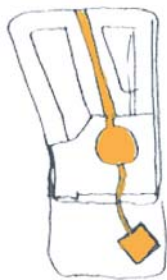
vacíos interiores que, en realidad son exteriores al edificio. Esta complicada mezcla de ideas está generando un tipo de ambigüedad, con la que nos vamos a encontrar también en Stuttgart, donde lo exterior y lo interior se superponen, no sólo físicamente, sino también conceptualmente. Podemos así entender por qué la rotonda, en su vacío, no se puede ocupar, ya que en ella habita la Naturaleza; es el vestíbulo de lo exterior, y de este modo, aquellas cuatro columnas que lo definían en la Historia (ó en la Ciudad del Refugio), son ahora cuatro árboles.

Hay otras ideas que nos interesa destacar de este proyecto, antes de entrar en Stuttgart:

Las figuras descritas, salvo la forma libre del vestíbulo, parecen estar concebidas sobre unos ejes compositivos iniciales, que han ido desapareciendo en las sucesivas transformaciones. Al final, estos ejes no tienen ninguna presencia, ni a nivel general ni a nivel particular, y no podrían además, ser percibidos en la realidad. Los recorridos oblicuos niegan continuamente esa axialidad de partida. Únicamente mantienen completos sus ejes el pabellón de entrada, girado, y la rotonda que, como hemos visto, no pertenecen al interior sino al exterior.



El recorrido, a pesar de la importancia que parece tener, no es el elemento que articula el ensamblaje, sino más bien forma parte del *collage* general, como un elemento más, o bien queda relegado a un papel de fondo de la composición, y por tanto, incorporado el esquema de vacíos. Su doble condición puede ser leída desde el pabellón de acceso: Un recorrido interior se extiende libremente, como fondo conceptual de un recorrido exterior que lo hace como figura; el interior es libre y amorfo; el exterior es canalizado y configurado.



Otro aspecto importante de este proyecto es el diálogo entre las dos figuras cilíndricas: la rotonda central vacía, ya comentada, y los cilindros concéntricos sobre la sala de actos, que forman una galería expositiva anexa a la principal. La primera está centrada respecto al volumen principal mientras que la segunda aparece esquiva y oblicua, organizada a modo de laberinto y recordando asimismo,

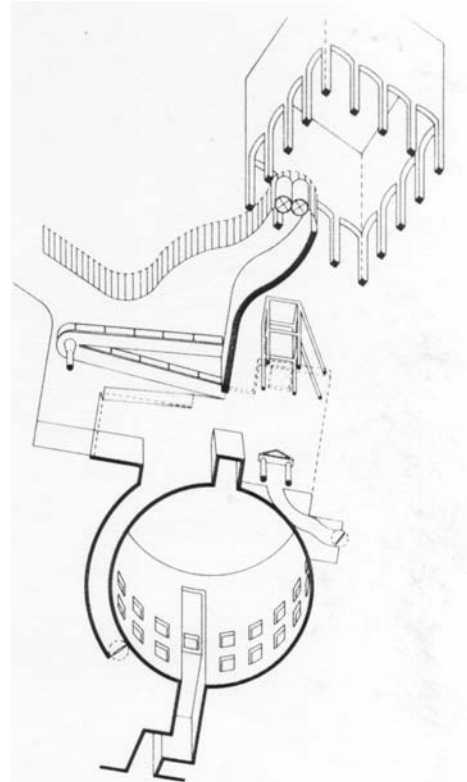
gestos propios del cubismo pictórico, como la expansión sucesiva de círculos para expresar el sonido. La conexión interior entre ambas se resuelve desde la rampa interior.

Tal como vemos en el esquema, un cilindro es complementario del otro. El rojo es interior pero se proyecta como una forma típica del diseño de parterres de jardín. El verde es exterior

y contiene cuatro árboles que actúan como 4 columnas que sujetan una inexistente cúpula. Uno es el negativo del otro, pero ambos son interiores y exteriores a la vez.

Por último, detengámonos un momento en la representación que el arquitecto hace de su proyecto. A Stirling le gusta presentar sus ideas en axonometrías conceptuales y esquemáticas, tanto desde un punto de vista elevado como desde abajo (evocación de las axonometrías de A. Choisy). Se le da la misma importancia a uno y a otro, lo que supone un posible entendimiento de la composición a partir de un Plano de Referencia transparente que, situado en algún punto del espacio, haría a los objetos proyectarse desde él, hacia un lado y hacia otro, para construir el edificio.

Aquí, un indudable plano de trabajo lo forma el basamento, pero parece existir un segundo plano, elevado a nivel de la galería de exposición, que en su condición de figura y fondo simultáneamente, habría sido absorbido por la operación topológica que establecen los recorridos. Tal vez por esto, si entráramos al Museo, lo primero que veríamos sería la rampa frente a nosotros (aunque no podamos tomarla directamente sino que debemos rodearla), que nos llevaría directamente al nivel superior, a dicho plano.

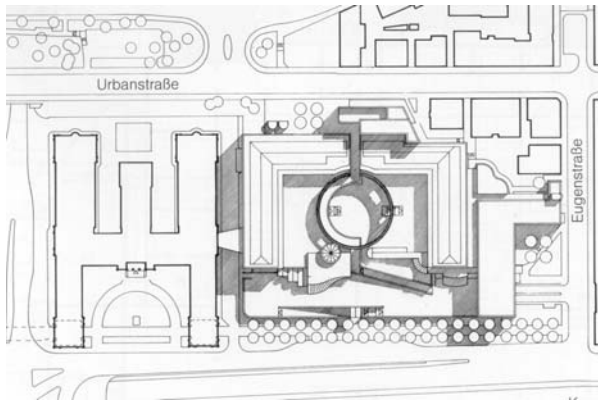


2.3 La arquitectura como bajo relieve



El Museo de Stuttgart está concebido como la adaptación de las ideas de Düsseldorf a un nuevo contexto. La ideas de partida son similares, pero el carácter de la trama urbana ya consolidada, es completamente diferente, y los condicionantes particulares son otros.

Stirling plantea su edificio desde la creación de una plataforma inicial que contiene el aparcamiento y el almacén general de acuerdo a las bases del Concurso. A continuación, construye un segundo nivel, retranqueado del frente principal, para alejarse de la Konrad-Adenauer y crear así el acceso. Tanto el nivel inferior como éste, quedan enterrados en su parte trasera ya que el solar estaba originalmente en pendiente. En este segundo nivel coloca las zonas públicas o secundarias del Museo, vestíbulo, sala de actos, cafetería ...etc.



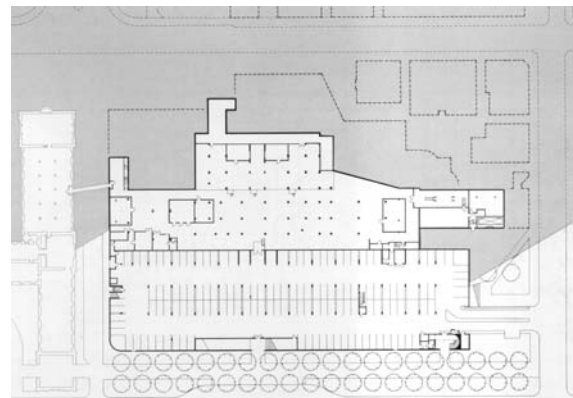
En un tercer nivel superpone a lo anterior un volumen, con forma de “U”, organizada interiormente a la manera barroca, de salas de exposición en “*enfilade*”, alrededor de un cilindro central, vacío, cuyo fondo está situado en la planta inferior, aunque se proyecta verticalmente como volumen.

En edificios independientes se sitúan el pequeño teatro de cámara y la administración. Ambos, en palabras del propio Stirling, se relacionan, el primero

con el viejo Museo del XIX, y el segundo, con las edificaciones residenciales de la Urbanstrabe, en el nivel superior del solar.

El edificio está construido con una estructura de hormigón aunque intenta reflejar, al menos exteriormente, una imagen de arquitectura de muros de piedra.

La primera operación de asentamiento en el solar es la colocación de la plataforma. No ocupa toda la superficie disponible y, significativamente se retranquea en el frente hacia la calle principal, para dejar sitio a dos hileras de árboles que coinciden en su alineación con los prismas que rematan las alas del viejo Museo. Estas filas de árboles tienen un antecedente directo en el proyecto de Behnisch de 1974, pero resulta más convincente compararlas con la doble fila de columnas que forman la entrada al Museo Altes de Berlín, de K. F. Schinkel, al que tantas veces se ha recurrido como Tipo precedente de Stuttgart. Esta condición de arquitectura que se convierte en Naturaleza sería una inversión de la ideas del arquitecto neoclásico: “...*la Arquitectura representa la continuación de la actividad constructiva de la Naturaleza...*” escribe Schinkel.

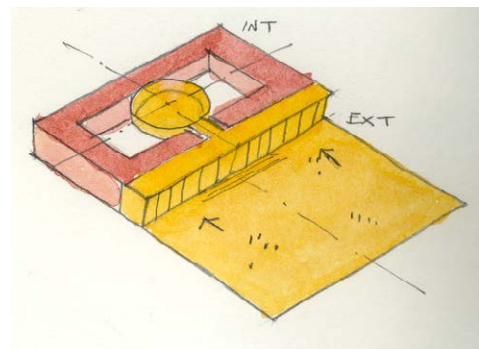


En ambos casos, tanto en el Altes como en Stuttgart, la pantalla transparente por delante del edificio establece una escala mayor, que responde a la cercanía de un entorno más amplio. En Berlín, el Altes se desplaza al fondo de la plaza, se agacha y se esconde tras una fachada de columnas de un orden doble, para dialogar en su contraste con la masiva presencia del DOM en el solar vecino. En Stuttgart también se retrasa como subordinación al viejo Museo, pero lo hace detrás de una pantalla vegetal que nos remite a la Naturaleza.

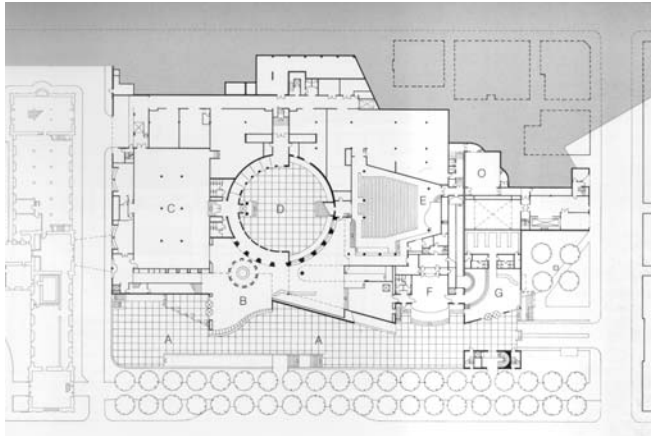


El proceso de entrada al edificio tiene tanto su origen en el Altes como en el Museo original. Si comparamos los dos edificios de Stuttgart es fácil percibir la relación entre los dos elementos que configuran las entradas. La plaza rectangular, con un camino curvo que rodea la estatua de un hombre a caballo, para entrar en el Museo del XIX, tiene su respuesta en el nuevo Museo a través de un pequeño pabellón a modo de parada de taxi, tras el que encontramos, a un nivel superior, un espacio medio encerrado por la cristallera de acceso y la rampa oblicua. Además de una interpretación de lo anterior, este espacio es también un lugar de estancia exterior, elevada sobre la calle, que actúa como lugar desde el que poder contemplar la ciudad enfrente, sin haber entrado aún al Museo. Esta idea nos vuelve a trasladar al Altes de Schinkel. En el Museo de Berlín se entra a un vestíbulo previo al edificio, elevado, que quiere tener la condición de escenografía urbana, desarrollando un espacio que pertenece simultáneamente al interior y al exterior. Las columnas no son aquí más que el filtro, el orden, a través del cual podemos ver la ciudad. Pero podemos añadir algo más:

La composición del Altes, a nivel volumétrico supone la superposición de un prisma rectangular bajo y de un cilindro cubierto con una cúpula, que emerge dentro de una segunda caja, por encima de la primera. Por delante se añade un pórtico que se trata de unir con el cilindro interior y, aunque físicamente no lo consigue, sí se ve claramente el intento, precisamente en la transparencia urbana que se extiende hasta tocarla. Esta penetración del espacio exterior en el interior es similar a la de Stuttgart, aunque aquí se insista de manera más clara, en la condición exterior de la rotonda al quitarle la cúpula.



Sobre la plataforma, accediendo a través de rampa ó escalera, se sitúa la planta baja del Museo con las funciones que hemos llamado complementarias. Esta planta está pensada como libre, con una estructura puntual de hormigón, en la que se recortan las funciones en figuras geométricas, más o menos regulares. Las tres piezas, sala de exposición permanente, rectangular, patio circular y sala de actos trapezoidal, se colocan sobre un eje compositivo transversal, pero no existe continuidad entre ellas ya que están en diferentes niveles.

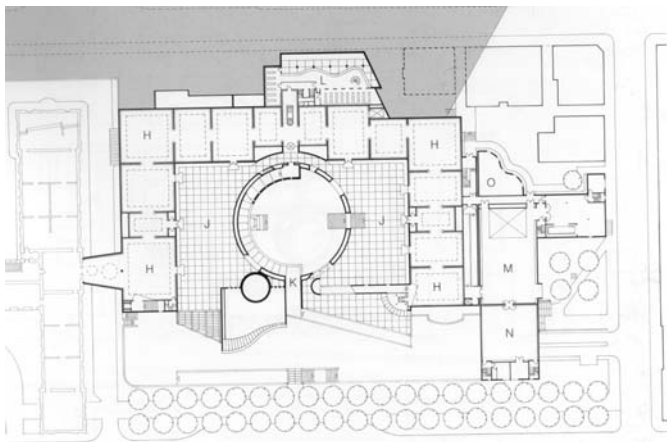


Alrededor, el espacio es residual, tratado con una condición en cierto modo, matérica, que empuja la fachada Oeste convirtiéndola en un frente quebrado y discontinuo. Es aquí donde se produce el acceso y tal vez sea esta condición de penetrable, lo que alabea su superficie. La forma de entrar no es frontal sino lateral, paralela al plano de fachada, pero en cualquier caso, se trata de un límite independiente de la configuración espacial interna. A través de esta fachada accedemos también a

otros usos, además de poder coger la rampa exterior que nos lleva a un nivel superior de la rotonda central.

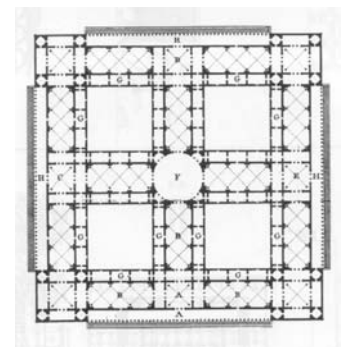
En el vestíbulo se crea un segundo cilindro, más pequeño, tangente al central, que contiene la información. Como en Düsseldorf, pone de manifiesto la doble escala que se maneja en el proyecto. Al margen queda la “L” de la escuela y el añadido de la administración.

El carácter de la planta de acceso es moderno, y todos los espacios interiores, sus acabados, así como la forma libre de moverse por ellos, pertenecen a una arquitectura del XX.



La planta primera, donde se sitúan las galerías de exposiciones temporales, se organiza en forma de “U” alrededor de una terraza, en cuyo centro se excava el cilindro, que a su vez, se manifiesta como volumen. Junto a él aparecen la proyección del pequeño cilindro de información y la volumetría de una rampa que conecta esta planta con la baja. El frente Oeste, el “cuarto lado”, no existe, y desde aquí podemos también mirar la ciudad desde un plano elevado.

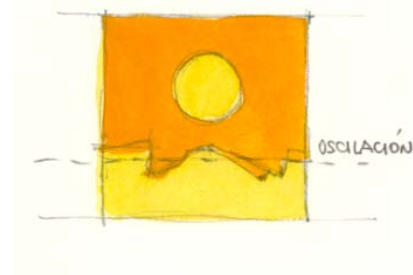
Esta planta tiene estructura tradicional, al menos conceptualmente, definida por la secuencia lineal de salas entre dos muros paralelos que van conformando la “U”. Aquí se responde literalmente al vecino Museo, que durante todo el siglo XIX tuvo esta forma, hasta su primera ampliación. El contraste de estructuras entre una planta y otra acompaña a la doble estrategia espacial utilizada. Para Stirling, a diferencia de Le Corbusier, la estructura no es un “marco a priori” en el que trabajar, sino una cuestión a resolver después. En una conferencia en Boloña, de 1966 afirmaba: “..habitualmente me las compongo para impedir que la estructura



se entrometa en la solución arquitectónica. Me preocupan más profundamente los problemas sociológicos, ambientales y organizativos, que considero más importantes en la elaboración de un proyecto ...”.

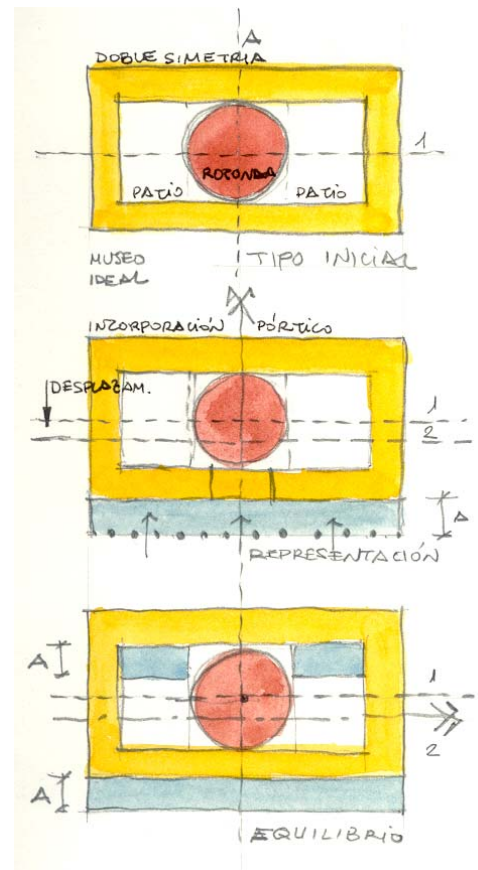
Volviendo al Museo *Altes* de Berlín podríamos entender su proceso compositivo de la siguiente manera:

Schinkel sitúa un Tipo determinado, a la manera de los que aparecen en el Tratado de Durand (ó en E. L. Boullée), al fondo de una plaza. Tiene decidido previamente, tanto la disposición en planta, con sus ejes de composición, como el volumen general. Luego lo adapta al lugar. Sobre el lado que mira a la plaza superpone un pórtico de doble escala, para crear una fachada representativa, indiferente a lo que dicen las otras tres, que siguen siendo originales. Las dos fachadas laterales se alargan para incorporar el nuevo pórtico, y en ese momento, se desplaza el eje transversal que ya no coincidirá con el de la rotonda central ni con los patios interiores. Añade entonces Schinkel 2 nuevas crujeías para adelantar el eje de los patios y hacerlo coincidir con el de las fachadas laterales. Ahora sólo queda retrasado el cilindro, pero en su posición, queda referido siempre al eje longitudinal, y es en ésta donde vimos la oscilación del espacio exterior e interior, en esa dirección. Al estar situada fuera del eje transversal se refuerza la profundización espacial.

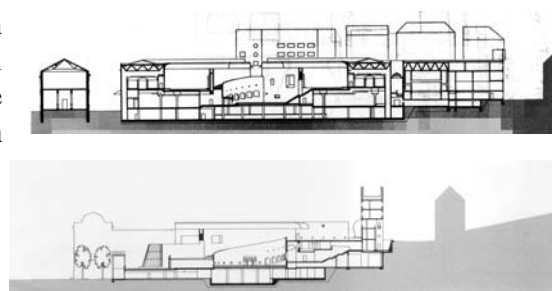


Esta forma de entender el *Altes* permite hacer una lectura similar sobre la transformación de las

formas previas, en el Museo de Stuttgart. Aquí, la negación del eje transversal de composición, en la planta alta, se refuerza con la desaparición del frente y su quiebro en la planta inferior, para crear la permeabilidad del espacio en una sola dirección.

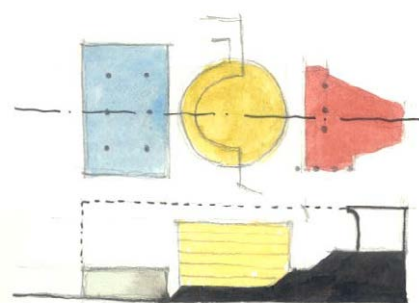
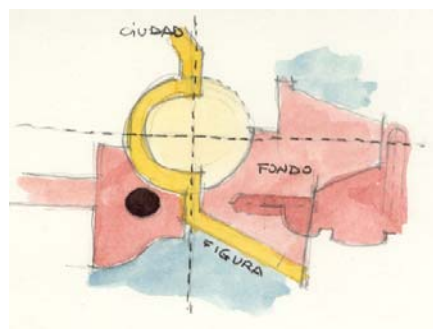


Las dos secciones principales del Museo muestran una de las dualidades más interesantes del proyecto: si la longitudinal habla de horizontalidad, de volumen compacto con un vacío central (ver la importancia de la cornisa sobre la “U” de exposición), la transversal nos habla de dispersión, de desplazamiento a lo largo de la pendiente (metáfora de la caja de Pandora de J. A. Cortés).

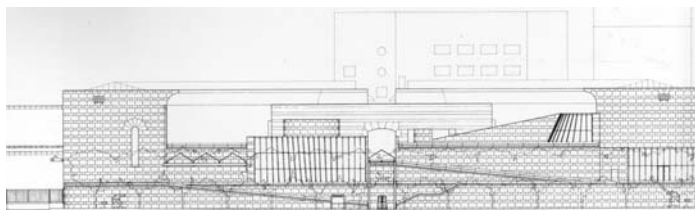


Para movernos de una planta a otra podemos utilizar el recorrido interior ó el exterior. El primero, como en Düsseldorf comienza como un magma extensivo que al cambiar de nivel se regulariza en las salas de exposición, mientras que el segundo, que continúa el movimiento urbano, se canaliza al pasar sobre el Museo.

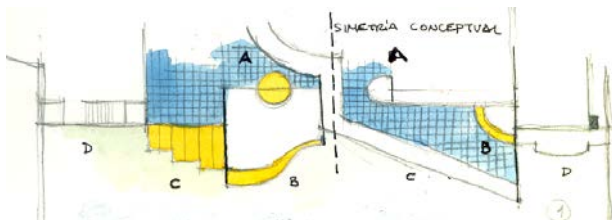
Como hemos visto hasta aquí, la Composición general se crea en base a la superposición de sistemas muy diferentes. Es cierto que podemos trazar unos claros ejes que organicen los elementos que intervienen, pero estos ejes están alterados continuamente, además de dejar fuera muchos “pequeños objetos”, claramente añadidos a un planteamiento académico inicial. Los dos ejes principales que sitúan las figuras en el espacio, no pueden ser percibidos en la realidad. El primero, longitudinal, que parece organizar la planta baja, y sobre el que se sitúan las tres piezas principales, es en realidad un camino ascendente, y si lo seguimos de una planta a otra veremos que acaba contra un lado de la “U” del Museo. El otro, transversal, siguiendo la pendiente del terreno, es también un eje inclinado, pero en este caso, aunque parece organizar la planta alta, se recorre de manera oblicua y discontinua, ya que debemos movernos, sucesivamente, dentro y fuera de él.



La lectura conjunta de plantas y alzados ponen de manifiesto que estos ejes de los que hablamos, son en realidad líneas de simetría espacial. Fuera de estos ejes, a un lado y otro, se disponen las pequeñas figuras, a otra escala, y aparentemente dispersas. Hay sin embargo, una relación entre ellas que hay que entender desde un concepto de simetría moderna, de equivalencia ó complementariedad de los elementos; así, cada pequeño objeto a un lado de un eje tiene su correspondencia al otro lado, y esto es, especialmente gráfico en el eje de composición transversal.

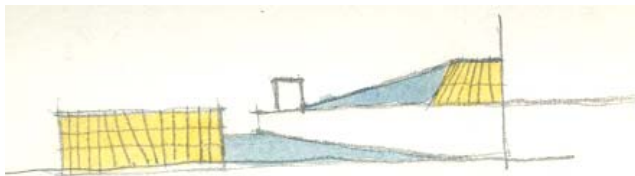
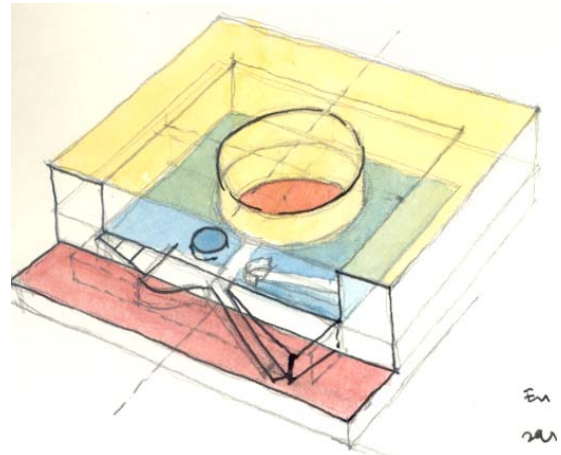


Frente al gran cilindro central y la “U” de las galerías de exposición, los volúmenes se sitúan dos a dos a cada lado de dicho eje: al pequeño cilindro de información (A), le corresponde la curvatura de la rampa a la derecha, que se manifiesta como volumen; a la membrana ondulada (B), el cuarto de cono truncado, también de cristal que ilumina el inicio de la rampa; a las tres cubiertas de cristal a dos aguas (C), que localizan y protegen el acceso al vestíbulo le corresponde el avance de la terraza y la rampa exterior (diálogo de oblicuidades) ...etc. La simetría es conceptual, pero nuestra lectura es aditiva, es decir, tenemos que ir localizando



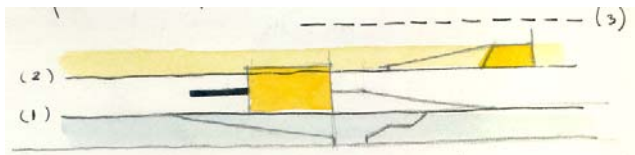
cada figura y sólo después crear la equivalencia. Veremos en la segunda parte de esta Tesis, cómo el espejo de los pintores cubistas no reflejaba la imagen duplicada, multiplicándola, sino otra nueva imagen que se sumaba a la original.

A diferencia de Le Corbusier, que partía del vaciado del solar y de su ajardinamiento previo, Stirling inicia su proyecto con una plataforma construida. De ella emergen los volúmenes que podemos leer al exterior, situados entre un marco perimetral, incompleto, formado por la “U” de planta alta. Al estar el edificio escalonado y construido con el mismo material, entendemos la continuidad masiva de la plataforma y los volúmenes sobre ella, de tal manera que el edificio entero parece surgir de la talla de un volumen pétreo mayor. La “U” de Museo no es suficientemente autónoma, ni tiene el volumen necesario, para convertirse en fondo de composición, actuando solo como una línea gruesa que delimita la escena. Si esto es así, nos veremos conducidos a una lectura de arriba hacia abajo, utilizando como fondo de la composición la propia plataforma o basamento. La disolución del edificio desde la Konrad-Adenauer hacia atrás y su escalonamiento volumétrico esquivan la lectura frontal en un plano vertical, situándonos “sobre” el edificio y no “frente” al edificio. Nos movemos por encima de él, y es así que los posibles planos de referencia tendremos que buscarlos en horizontal.



Hay un primer plano de trabajo, indudable, que es la propia plataforma; un plano que en su espesor, contiene el aparcamiento y el almacén. Es un plano de referencia a priori, y al otro lado del mismo “no hay edificio” (sobre él está el Museo y todos los demás usos).

Un segundo plano de referencia estaría situado en el nivel de la terraza de planta alta, dejando por encima las salas de exposición y por debajo los usos complementarios. A un lado y otro de este plano la estrategia compositiva es diferente.



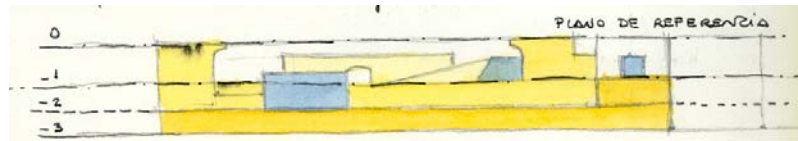
Encontramos un tercer plano de referencia, más virtual que real, que correspondería al techo de las galerías de exposición y que queda definido por la fuerte cornisa que se asoma al vacío

central (dejamos fuera la administración que de hecho está pensada como volumen independiente). Dicha cornisa pone de manifiesto la voluntad del arquitecto de cerrar aquí la composición espacial, tanto interior como exterior, al curvar la parte inferior del alero.

Ya que los dos cilindros, rotonda y pequeño cilindro de información, “pasan” de un nivel a otro, y que las rampas exteriores van comunicando ambos niveles, podríamos entender este tercer plano como referencia más importante que el segundo, y así leer los volúmenes del edificio como formados por el desplazamiento de la masa de piedra hasta una cierta distancia de ese plano superior; o dicho de otra manera, como una cuestión de relieve. Si realmente estamos tallando una masa pétreo original en cuyo proceso vamos desvelando volúmenes que ya existían en ella, a través de la creación de vacíos, la labor del arquitecto ha pasado a ser la de un escultor.

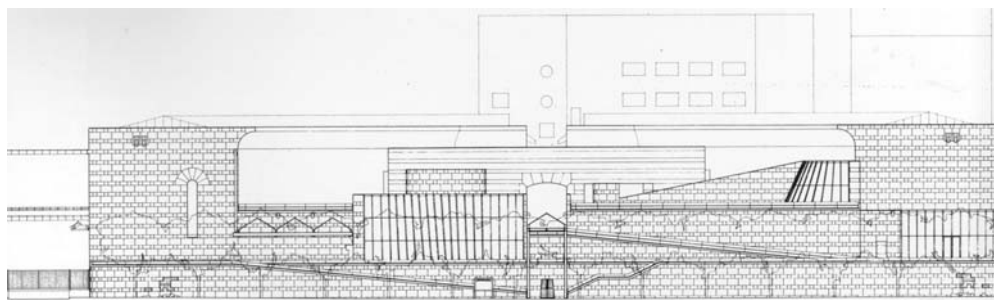
Ahora podemos intentar una lectura invertida, de arriba hacia abajo:

Desde el plano 0, sobre el edificio, situamos el plano (-1) que supone la diferenciación entre lo



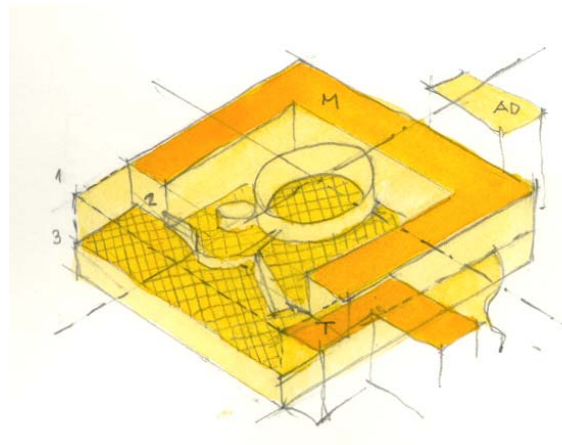
cerrado y lo abierto. Entre uno y otro los objetos que se identifican son los que quedan al quitar material del bloque inicial. Estos objetos corresponden a la parte expositiva del Museo, y al otro lado, quedan las funciones secundarias. A otra cierta distancia situamos el plano (-2), “donde empieza el edificio”. Éste es el nuevo plano de la ciudad y es éste el que se utiliza para la futura ampliación. Su espesor alcanza hasta el nivel en el que se sitúa la vieja ciudad (-3).

Varios son los volúmenes que unen estos planos. Por un lado el vacío de la rotonda nos lleva hasta el nivel (-2) y constituye por tanto un “medidor de la profundidad” del relieve. Por otro, las rampas que comunican un nivel con otro, “arrastrando” la masa en su oblicuidad, no se adaptan a los ejes compositivos sino que los buscan o se alejan de ellos, en un movimiento ascendente. Entendiendo el edificio como estratificado en un proceso de relieve, las rampas exteriores se convierten en las “líneas de profundidad”, que conducen nuestra lectura a lo largo del tiempo, de una localización espacial a otra (un mecanismo semejante al utilizado por George Braque para materializar el espacio en sus cuadros cubistas, ó por Juan Gris para poner de manifiesto la profundidad a través de oblicuidades).



Lo que vemos en alzado, o frente al edificio, no es más que el espesor de un enorme bloque de piedra, a medio vaciar, y de ahí la esquivia frontalidad de los volúmenes, a base de ondulaciones, inclinaciones u oblicuidades, que impiden la lectura frontal. Sólo el marco en “U” nos remite a la pieza original.

El recorrido exterior no hace sino confirmar esto. Si bien hay autores que han hablado del edificio como ruina, y en este sentido habría que entender el proceso de vaciado como de excavación arqueológica que desvela una antigüedad histórica, parece más interesante hablar de paisaje. No hay que olvidar que para Stirling tiene una gran importancia el concepto de Memoria que encontrábamos ya en Düsseldorf. Aquí esta memoria del lugar remite a un terreno original en pendiente, y la actividad del arquitecto parece querer recrearse en solidificar aquella situación, en tallar directamente la ladera y convertirla así en un nuevo paisaje construido. Este proceso supone una inversión en el tiempo al de formación de una ruina: en lugar de convertir el edificio original en un paisaje, se parte de éste y se crea la arquitectura. Aquí se sitúa en la misma dirección que Schinkel.



En este concepto de paisaje, Stirling no puede seguir un movimiento lineal sino que tiene que hacerlo de manera oblicua. No puede, como Le Corbusier-pintor, ir atravesando sucesivos planos verticales, sino que tiene que situarse en cada momento, en una posición estratégica respecto al objeto al que se dirige, y cuando parezca alcanzarlo, éste se disolverá para presentarnos un nuevo objetivo. La esquivia oblicuidad del movimiento nos trae la conciencia del tiempo de recorrido pero no del espacio real (la lección de Cézanne queda superada, como ya ocurrió entonces, por la de Picasso y Braque). Y así, del montaje entrelazado y simultáneo de los diversos puntos de vista posibles, surge la Arquitectura del Museo de Stuttgart.

Los objetos son siempre fragmentarios, incompletos, esquivos e independientes, y es esto lo que distingue una experiencia de paisaje de una de Naturaleza muerta. Si la arquitectura de Stirling quiere ser paisaje, la de Le Corbusier quiere ser Bodegón, y tanto las figuras como los recorridos de lectura, son completamente diferentes. Desarrollaremos esto en la segunda parte de la Tesis.

El recorrido por el edificio no puede ser único. En un paisaje no estamos condicionados en nuestro movimiento salvo por las incidencias particulares. Deambulamos y podemos desplazarnos de un lado a otro libremente; sólo los caminos nos llevan sobre una línea determinada, y es así que podemos entender, como

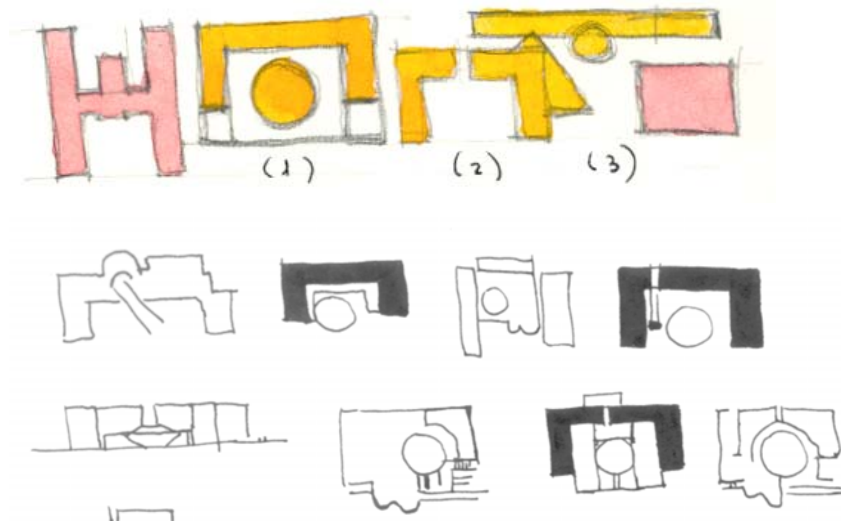


hicimos en Düsseldorf, que las calles de la ciudad continúen en el edificio como líneas menos rígidas que convierten lo urbano en natural. Al llegar al edificio, el recorrido exterior se hace figura y se sitúa sobre un fondo, que es el recorrido interior. Desde el nuevo camino no podemos más que contemplar el paisaje, pasar junto a ciertos accidentes naturales, como sería por ejemplo, el cilindro. Como ya ha notado Solá-Morales “...*el centro ahora no está en la rotonda, sino en todas partes...*”, idea que nos remite a la dispersión del motivo central en los cuadros cubistas. (Colin Rowe lo llamaba “interés periférico” del cuadro).

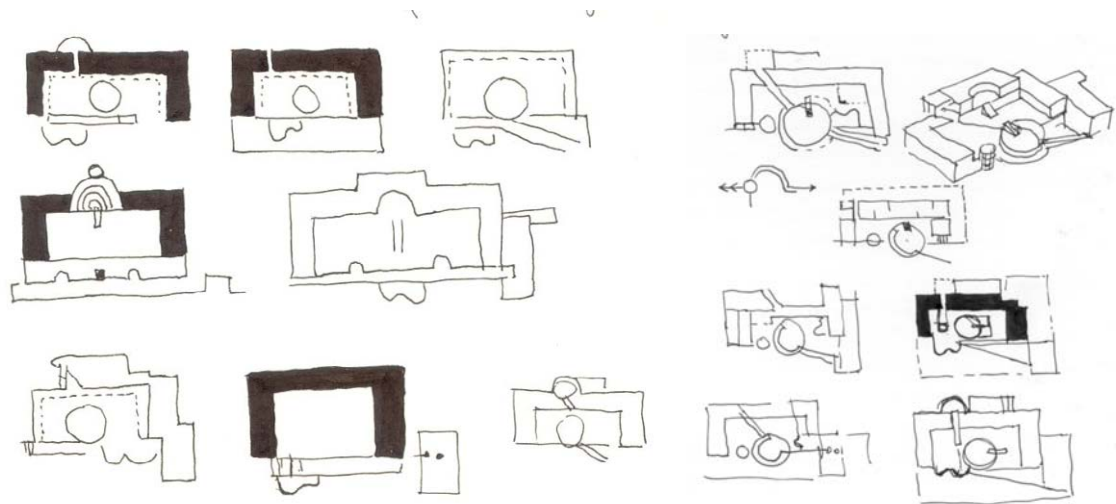
Hay sin embargo, otra posible lectura pictórica del cilindro y es aquella que nos lleva a entenderlo como los cilindros que Picasso colocaba en sus esculturas de 1912 para representar la profundidad del agujero de la guitarra ó los ojos de sus personajes. Partiendo de la escultura africana, especialmente de las máscaras Grebo, Picasso hacía corresponder un volumen, a un vacío que penetraría en una masa inexistente. Sólo el espectador podía reconstruir esa masa y eliminar el cilindro. En Stuttgart, a diferencia de Le Corbusier, cuyo espectador reconstruye las formas puras en la Ciudad del Refugio, el espectador invertirá los significados de lo lleno y lo vacío para “representar” el edificio en su mente, en un complicado juego de significados.



La rotonda es interior pero también exterior: podemos estar en ella como estancia sin techo, sin cúpula, pero podemos recorrerla desde fuera, de un modo marginal, en un plano elevado ascendente. Es un volumen y es un vacío. Es Arquitectura y Naturaleza a la vez y sólo así se entiende la vegetación que descuelga desde su borde superior.



Como hemos visto, el proyecto del Museo de Stuttgart se plantea sobre la suma de dualidades que provoca la estrategia de montar piezas previas, históricas o no, en una nueva unidad, para ser posteriormente manipuladas en una Arquitectura basada en la diversidad y la dispersión. Un mecanismo de sustracción estratificada en el que cada nivel va a utilizar una base compositiva diferente y en la que los volúmenes van emergiendo con las cualidades que les corresponde por su situación, pero que ya tenían en la masa original.



El Museo de Stuttgart es abierto y cerrado a la vez, histórico y contemporáneo, exterior e interior, ciudad y Naturaleza, y sobre todo, en palabreas del propio Stirling, Monumental e Informal. Con estas cualidades es con lo que propone extender la nueva trama urbana a lo largo de la avenida Konrad-Adenauer. Una nueva forma de construir ciudad basada en los efectos escenográficos que se inician con el viejo Museo del XIX. Así, cada “personaje” define su espacio precedente a la vez que construye un diálogo con los demás, y va ocupando, sucesivamente, su lugar en la escena. Las formas cilíndricas en rotación o los volúmenes en “L” que enmarcan las profundidades espaciales, van alternándose en una composición que además quiere ser “... *contextual, asociativa, topográfica, protográfica, tipológica, simbólica, iconográfica y arqueológica*...”. Tal es la pretensión de James Stirling.

SEGUNDA PARTE: SÍNTESIS

Mecanismos del proyecto cubista

La elección y la secuencia de los diez capítulos que se plantean como síntesis de los mecanismos que han ido apareciendo en la primera parte de esta Tesis, se hace desde la lógica que supuestamente se sigue en el proceso de proyecto. Tras un primer capítulo en el que buscamos el paralelismo en la elaboración de los *Papiers-collés* por parte de los pintores cubistas, planteamos ocho conceptos (podrían haber sido más u otros diferentes) que nos conducen a través de la estrategia que utilizan los arquitectos. Finalmente se plantea la hipótesis de una relación directa entre Le Corbusier y Picasso, por un lado, y entre Stirling y Braque por otro, en un capítulo que, a modo de cierre, titulamos *Bodegón y Paisaje*.

La técnica de los *Papiers-collés* era considerada por Picasso y Braque como la síntesis de la investigación que habían desarrollado en los cinco años anteriores. En ellos podemos encontrar el sentido último de sus planteamientos cubistas anteriores, expuestos con total claridad. Para su estudio hemos seleccionado aquellos que resultaban más significativos dentro de cada año, de 1912 a 1914, en cada uno de los artistas, procediendo a extraer las cuestiones más relevantes con las que estaban creados. Se ha eludido en cualquier caso repetir lo que ya ha sido publicado sobre algunos de ellos, haciendo únicamente referencia a los autores correspondientes.

A partir de aquí, estudiamos por separado, los mecanismos que corresponden a la elección y manipulación de los elementos que son utilizados en la composición y el proceso en el que éstos empiezan a combinarse. Tanto Picasso como Le Corbusier, trabajan con un vocabulario de formas muy personal que una vez expuesto sirve de base para el inicio del proceso creativo. Para el análisis de este proceso en arquitectura hemos recurrido a dos proyectos de Le Corbusier para Moscú: el *Centrosoyuz* y el *Palacio de los Soviets*. En ellos veremos cómo el resultado final se alcanza sólo después de haber planteado todas las posibilidades combinatorias de las piezas preseleccionadas con las que se organizaba el programa del edificio.

Los dos capítulos siguientes se dedican a las condiciones propias del soporte, o lo que es lo mismo, al equivalente en arquitectura del lienzo de los pintores. Las leyes que rigen los acontecimientos de la realidad, gravedad, luz, espacio... se interpretan en unas nuevas condiciones dictadas por las circunstancias particulares del lugar y del destino del edificio. Trama implícita, o *urdimbre*, y la condición plana de un supuesto plano de referencia, son los

elementos esenciales que soportan y modifican los elementos del proyecto. La arquitectura, sin eludir su necesaria tridimensionalidad, se plantea en términos de línea y superficie, en un mecanismo de oscilación permanente similar al que utilizan los pintores cubistas.

La presencia del espectador que asume un papel activo en la percepción de la obra nos lleva a plantear la posibilidad de entender el hecho arquitectónico en términos de escenografía y representación. Utilizamos para este análisis los estudios del escultor alemán *Adolf Von Hildebrand* sobre la representación artística. Desde aquí, introducimos la idea del recorrido como acumulación de experiencias cognitivas en la secuencia espacio-temporal de la arquitectura.

La polaridad de los conceptos espaciales que ha sido tradicionalmente planteada desde la Filosofía, nos desvelará el opuesto entendimiento que sobre él tienen Le Corbusier y Stirling. En ambos el espacio se hace necesario *a priori* para dirigir la estrategia de proyecto pero su consideración puede ser radicalmente opuesta. En función de la opción elegida el proceso conducirá hacia actitudes aditivas o sustractivas. La relación visual del espectador con la obra pasa entonces a ser una cuestión de profundidad, o lo que es lo mismo, a plantearse en términos de transparencia o de reflejo (incluimos aquí la opacidad matérica).

La luz actúa siempre en último término, modificando los volúmenes y los espacios que han sido planteados anteriormente, intensificando la experiencia espacial.

Todo esto nos conduce a la hipótesis final en la que entendemos la obra de Le Corbusier como una arquitectura *de bodegón*, en una relación directa con el Cubismo de Picasso, preocupado fundamentalmente por cuestiones formales y volumétricas, mientras que la de Stirling podría considerarse *de paisaje*, y por lo tanto mas relacionada con el *espacio táctil* de Braque.

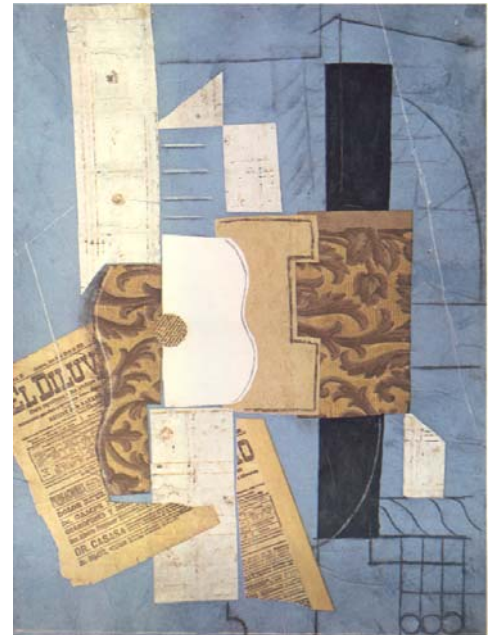


3. La lección del *Papier-Collé*

“...Qué locos y cobardes fuimos al abandonarlo... ésto tenía sentido. Mira Henri que bello es, y no porque sea mío. Teníamos esto y volvimos al óleo y al mármol... ¡Qué locura!”.

Así se expresaba Picasso visitando en 1948 una retrospectiva del Cubismo en la galería del que había sido su marchante en los años heroicos, Henri Kahnweiler, en compañía de su amigo, pintor y escultor, Henri Laurens. Doce años antes había hecho un comentario similar recorriendo otra exposición: “... *aquí solo tienen valor los papiers-collés de Braque... el resto es pintura, tan solo la representación múltiple de los objetos, que no es más que un sustituto de la realidad...*”.

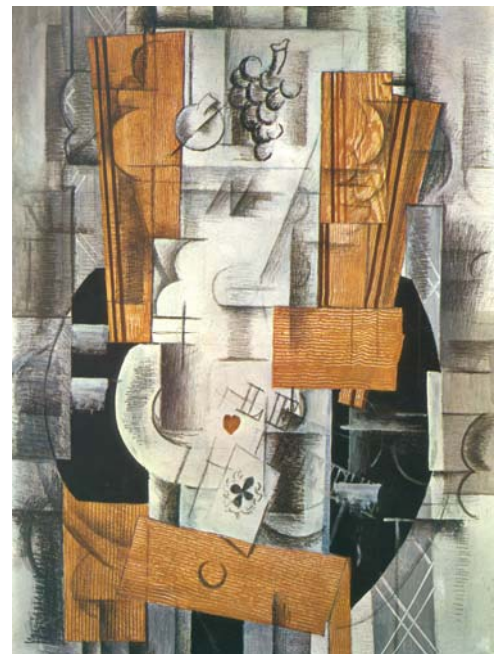
Picasso consideraba que lo más importante que había hecho en sus ya 60 años de actividad artística eran los *papiers-collés*; que era a través de ellos que había podido alcanzar el verdadero acto creador en el que el espectador se viera involucrado. Los años anteriores de aventura cubista, de 1906 a 1912, no habían sido más que un periodo de preparación para la llegada de esta nueva técnica.



3.1 Collage y Papier-collé

No hay dudas. En Septiembre de 1912, Braque había iniciado la aventura del papier-collé, aunque sería su amigo y rival Picasso quien recorrería todas las posibilidades que ofrecía.

Papier-collé y *collage* suponían una ruptura de la continuidad histórica de la pintura al óleo, de su tradicional homogeneidad y de su indiscutible supremacía. Tanto en el ámbito de ejecución material como en el ámbito semiótico, las nuevas técnicas marcaban una radical transformación de los valores reconocidos y aceptados, mucho más intensa de la que ya de por sí había supuesto el inicio del Cubismo. Ahora se podía “construir” el cuadro, no ya partiendo de una realidad determinada, sino llegando a ella como culminación de un proceso de montaje. El proceso de análisis del Cubismo anterior, de la realidad a la abstracción, era ahora invertido, en uno de síntesis, desde la abstracción a la realidad.



Ahora, más que explicar la realidad, lo que se pretendía era crear una combinación de formas y texturas, de carácter dinámico, que fuera equivalente. Con la invención del *papier-collé* y del

collage, se resolvía la dualidad entre “Representación de la realidad” y “Autonomía de la obra”.



Aunque algunos especialistas tienen ciertas dudas al respecto, la frontera entre el *collage* y el *papier-collé* parece estar bastante clara.

De acuerdo con el que posiblemente hoy en día es el mejor conocedor del desarrollo del Cubismo, William Rubin, podemos distinguir entre *collage*, como el hecho de pegar sobre un soporte un fragmento o un objeto material que se convierta en un signo de lo real, y *papier-collé*, como una obra compuesta con diversos fragmentos de papel que se combinan para construir un hecho plástico. En el caso del *Papier-collé*, al que vamos a dedicar este capítulo, se trata de formas planas de color que conservan su carácter abstracto hasta adquirir un valor de representación al ser incorporadas al cuadro.

Las dificultades que encuentran dichos autores a la hora de establecer la frontera exacta provienen seguramente de aquellas ocasiones en las que, sobre todo Picasso, utiliza simultáneamente ambas técnicas.

Se rompe así con la histórica sumisión de la obra artística a la realidad más o menos abstraída. Ahora se trabaja con construcciones creadas a partir de necesidades formales internas, ajenas a lo que nos rodea, y que maneja fragmentos de materiales considerados carentes de valor estético.

Si por un lado se está ofreciendo una alternativa a la propia realidad, por otro se está negando el valor artístico de la destreza manual del pintor. Todo el valor de la obra se remite a la idea del artista y a su capacidad de provocar en el espectador las complejas e indirectas asociaciones que le conviertan en colaboradores de la creación.

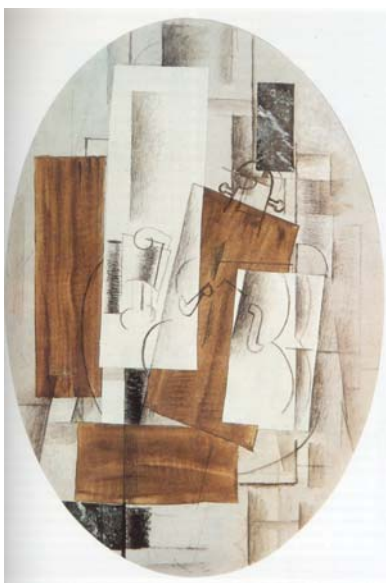
Si Georges Braque, preocupado siempre por los valores táctiles del espacio, quiere convertirnos en “*los artilleros capaces de tocar la nueva realidad*”, Picasso nos invita a participar con él en un divertido juego de ambigüedades y oscilaciones sígnicas en el que todo es simultáneamente posible. “*Yo alcanzo la realidad a través de la metáfora*” comentaría el pintor a su compañera F. Gillot.

Tanto para Braque como para Picasso, el encuentro con el *papier-collé* y con el *collage*, suponía la culminación del trabajo de investigación iniciado cinco años antes. La nueva obra manejaba con independencia la forma y el color de tal manera que ambos quedaban liberados de la mutua subordinación a la que se habían sometido en la pintura tradicional y podían así existir en la obra artística, ajenos a condiciones locales de iluminación ambiental o a situaciones espaciales determinantes. La introducción de unas pocas líneas de carboncillo junto con



trozos de papel de periódico, o la inserción de un trozo de realidad en la pintura del lienzo eran suficientes para desplegar en el espectador una intensa actividad mental, obligándole a manejar sus intuiciones y sus recuerdos para construir una nueva realidad.

No hay muchos antecedentes históricos de las técnicas del *collage* y del *papier-collé*, sólo algunos ejemplos sueltos. Entre los escasos precursores que podemos encontrar quizás solo merezca la pena destacar las caligrafías japonesas del siglo XII, ciertos relieves persas del siglo XV y XVI ó la aportación individual de algunos artistas de finales del siglo XVIII, como Jean Huber, que trabajaba con siluetas de escenas naturales pegadas sobre un fondo negro, ó J. S. Paan que, en algún momento de su carrera, se dedicó a pegar una sobre otra, cartas, invitaciones y recortes de papeles de colores de una manera arbitraria. La creación es pues casi exclusivamente, obra de los artistas del Cubismo.



Desde que dejara los colores del Fauvismo, Georges Braque había centrado su preocupación, en los años inmediatamente anteriores a 1912, en la representación matérica del espacio, es decir en las posibilidades de alcanzar la realidad a partir de una compleja integración de los objetos abiertos y el espacio de alrededor. Su confianza en la superioridad de lo táctil frente a lo visual le llevaría en el verano de este año a introducir en sus obras arena, polvo de metal, serrín y otras sustancias materiales, llegando el mes de Septiembre a pegar directamente trozos de papel, cuyo dibujo imitaba la madera, sobre el lienzo.

En principio no era más que una forma más rápida de controlar los efectos de la disociación de textura y dibujo, pero enseguida desvelaría todo su potencial para profundizar en las relaciones entre la visión y la concepción por un lado, y lo visual y lo táctil por otro. Él mismo se sorprendió del resultado, y de hecho se lanzó, junto con Picasso, a investigar sus posibilidades como obra autónoma. Así, hasta finales de año, Braque elaboraría hasta 26 *papiers-collés*.



Por su parte Picasso, que había heredado de su padre la costumbre de recortar y pegar trozos de dibujos previos para investigar nuevas posibilidades compositivas, introdujo en varias ocasiones elementos extraños al dibujo o a la pintura, ya en sus años de juventud. Así en 1899, encontramos un sello pegado junto al dibujo de un hombre apoyado en una pared y en 1905, las figuras de unos saltimbanquis que se han recortado y desplazado para crear más compacidad en la composición.

El mismo gesto de 1905 se repite en 1907 cuando recorta la fotografía de un castillo para pegarla encima de la pintura de una maceta. La potencial ambigüedad que conlleva la introducción de objetos



reales en su obra es lo que le lleva a crear en la primavera de 1912, el que será el primer *collage* oficial de la Historia del Arte: “*Bodegón con trenzado de silla*”. Esta obra se ha considerado en ciertas ocasiones, como un antecedente del primer *papier* de Braque.



En “*Bodegón con trenzado de silla*”, Picasso utiliza una composición cézanniana estructurada en dos mitades planas, pero con distintos puntos de vista. La pintura es claramente cubista aunque sobre ella se pega un trozo de hule que imita la rejilla de una silla. Este elemento extraño proviene directamente de la realidad y no pasa por tanto por el filtro del ojo cubista pero resulta bastante ambiguo pues, como dice Rubin, si Picasso hubiera querido introducir realmente el trenzado de una silla posiblemente lo hubiera buscado y pegado. Más bien parece ser aquí la representación de una mesa sobre la

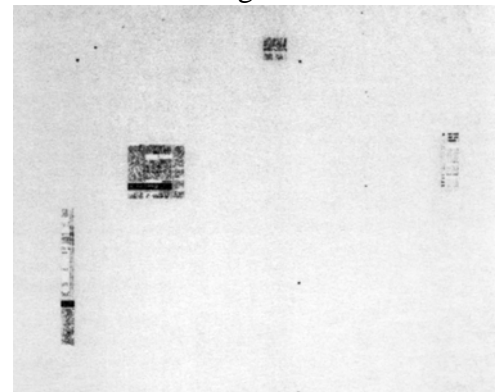
que descansan el resto de objetos. Lo interesante, en nuestro tema, es que el propio formato ovalado del cuadro puede corresponder también a una mesa, con lo que podríamos entender que se está introduciendo un dato real de la textura de ese elemento, sin relación con su forma, y es esto lo que dentro de muy poco va a hacer el *papier-collé*. En Octubre de 1912, empieza a elaborar sus primeros *papiers*, pero como veremos serán muy diferentes de los de Braque.

El *collage* y el *papier-collé*, iniciaban un camino por el que transitarían, en algunos momentos de su carrera, muchos de los artistas del siglo XX. De Matisse a Tápies, de Carrá a Motherwell, de Laurens a Duchamp, prácticamente todos los grandes nombres de arte moderno trabajaron en alguna ocasión con estas nuevas técnicas. El propio Le Corbusier crearía en más de una ocasión obras de *collage* y de *papiers collés*, especialmente en los años cincuenta, pero no tanto en su actividad pictórica como en su trabajo como arquitecto.

3.2 Los *papiers-collés* de Le Corbusier

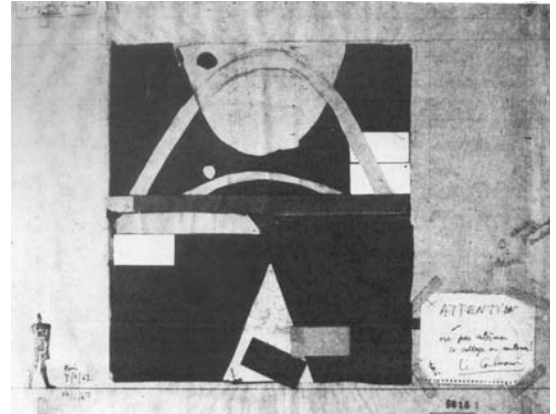
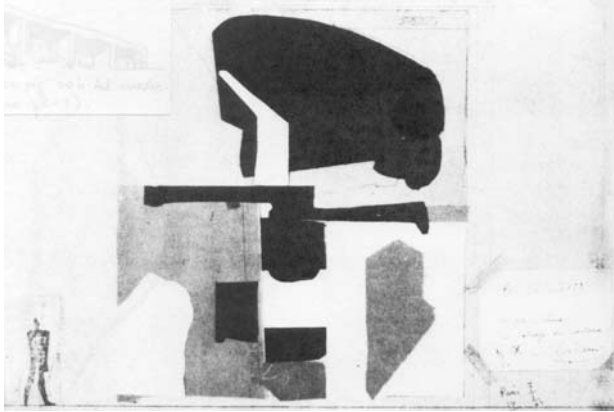
No es la posibilidad de construir una nueva realidad lo que le interesaría a Le Corbusier de los *papiers-collés* sino su mayor eficacia para estudiar una determinada composición. Entre los croquis del Archivo de la Fundación de Le Corbusier de París, se encuentran ejemplos de aplicación de esta técnica en proyectos como el de la *Asamblea* de Chandigarh o como el del *Centro de Cálculo Electrónico Olivetti*, en Milán.

En la *Asamblea* de Chandigarh, Le Corbusier utiliza el *papier-collé* para estudiar las relaciones que se establecen entre los cuatro edificios principales del Capitolio. Los recortes de periódico pegados sobre el croquis están sacados de una misma hoja. Se han seleccionado de acuerdo con la textura que genera su escritura y se han colocado en los lugares donde estarían los edificios construidos. El fragmento que corresponde a la *Asamblea* está cortado de tal manera que la

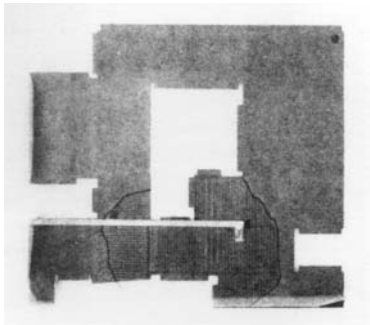


estructura y lo vacío, parecen crear una cierta distribución interior, simulando una organización espacial que, curiosamente, tiene un cierto parecido con la obra real.

Encontramos también dos papiers, fechados el 7 y el 14 de enero de 1962, en los que se estudian una tapicería para la gran sala y el diseño para el revestimiento de la puerta de acceso principal.



En el proyecto para *Olivetti*, de 1962, un trozo de periódico es recortado según el contorno general del edificio para estudiar directamente la relación lleno-vacío que supondrá el edificio construido. En este caso la textura de lo escrito no tiene más fin que el de llenar el lugar de la obra.

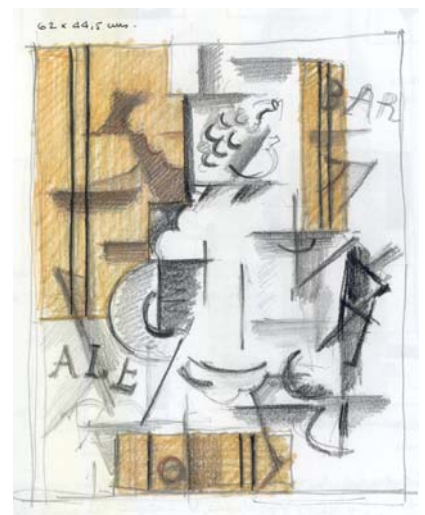


Como podemos ver, no es fácil extraer conclusiones sobre la influencia que pudieron tener el uso de las técnicas del *collage* y del *papier-collé* en la obra de Le Corbusier y Stirling porque son muy escasos los ejemplos, y verdaderamente muy poco expresivos. Lo que sí podemos hacer es indagar en ellos para plantear una serie de conceptos, a partir de las obras de Braque y Picasso, que nos van a ayudar a profundizar en las ideas y los mecanismos de los proyectos de los arquitectos.

3.3 Los *Papiers-collés* de Braque

El primer *papier-collé* de Braque es “*Frutero y Vaso*” realizado en Septiembre de 1912. Tres tiras recortadas de un rollo de papel que imita una superficie de madera son pegados alrededor de un vacío central donde un entramado de líneas realizadas con carboncillo luchan por simular los objetos que dan título a la obra. El dibujo va por un lado y el color por otro, y se deja al espectador que sea él quien lo convierta en algo real.

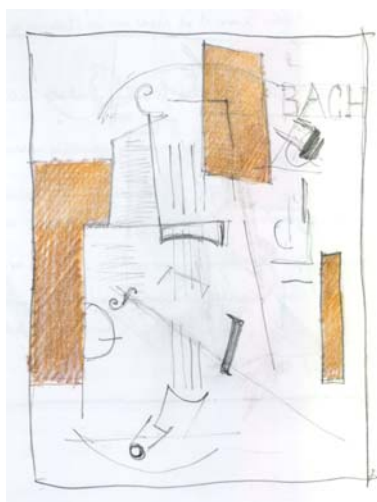
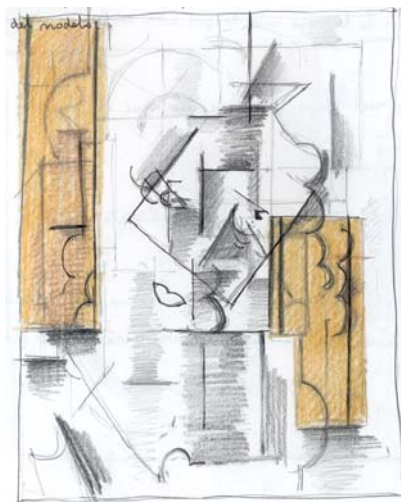
En principio, como se ha dicho, la intención del artista no era más que la de explorar más rápidamente las distancias y las relaciones entre los objetos que quería crear y de hecho muchas veces marcaba las líneas de contorno y lo pasaba lo pintaba al óleo. En este sentido cabe recordar que ya llevaba



dos años realizando pequeñas esculturas de papel, de las que no se conservan lamentablemente ninguna, con este mismo fin.

Cada tira de papel juega un papel concreto en la representación: los dos de la parte superior sugieren la pared panelada de madera que se encuentra detrás de la Naturaleza muerta, mientras que la tira inferior se convierte en un cajón de la mesa sobre la que se sitúa. Así lo muestra el tirador que se dibuja sobre ella.

Sabemos que los trozos de papel son tangibles y sólidos, que existen por sí mismos, pero se sitúan sobre el soporte ajenos a las condiciones de perspectiva y luminosidad que tendrían en la realidad, con lo que no parecen representar una apariencia visual sino simplemente elementos táctiles que nos permiten creer en la materialidad del modelo. Además, como ya hemos visto, están disociados del dibujo de carboncillo que crea las formas de los objetos.

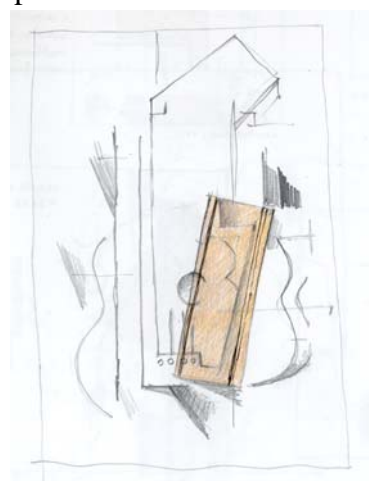


La presencia simultánea de un espacio visual entre las líneas dibujadas y de un espacio táctil entre los papeles y nosotros como espectadores, es lo que consigue crear Braque en este *papier-collé*. Así es como la actividad del pintor y la del espectador se alían para construir la materialidad del espacio. El mismo papel es figura (mesa) y fondo (pared), pero ambos están situados en el mismo plano y, aunque creamos saber de la distancia entre ellos, lo único cierto es que están ambos delante del soporte.

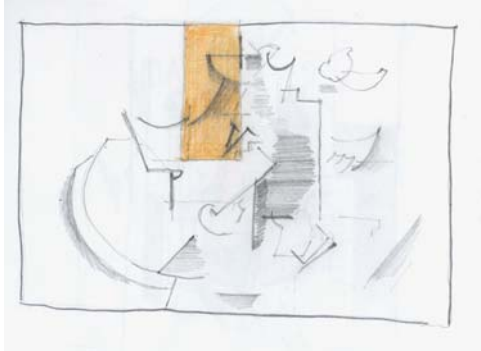
Las líneas de carboncillo establecen una malla que dispersa los contornos por la superficie del papel de la misma manera que lo hacían los cuadros anteriores del Cubismo, mientras que los papeles tienden a la concentración del modelo. Sin embargo, al estar pegados en situaciones de borde, parecen prolongar el motivo más allá del límite de la hoja. Dos de los trozos se recortan con forma rectangular, ajenos al dibujo, mientras que el tercero de ellos, el más grande se coloca en una posición de esquina adaptando, aparentemente, uno de sus lados largos al contorno de los objetos representados.

El mismo papel que se asocia a la pesadez y la cercanía del objeto de madera, sirve para representar el plano vertical de fondo, y en la intención de Braque, el espacio desde los objetos hasta él. Para crear esto último, se apoya en la condición etérea del dibujo.

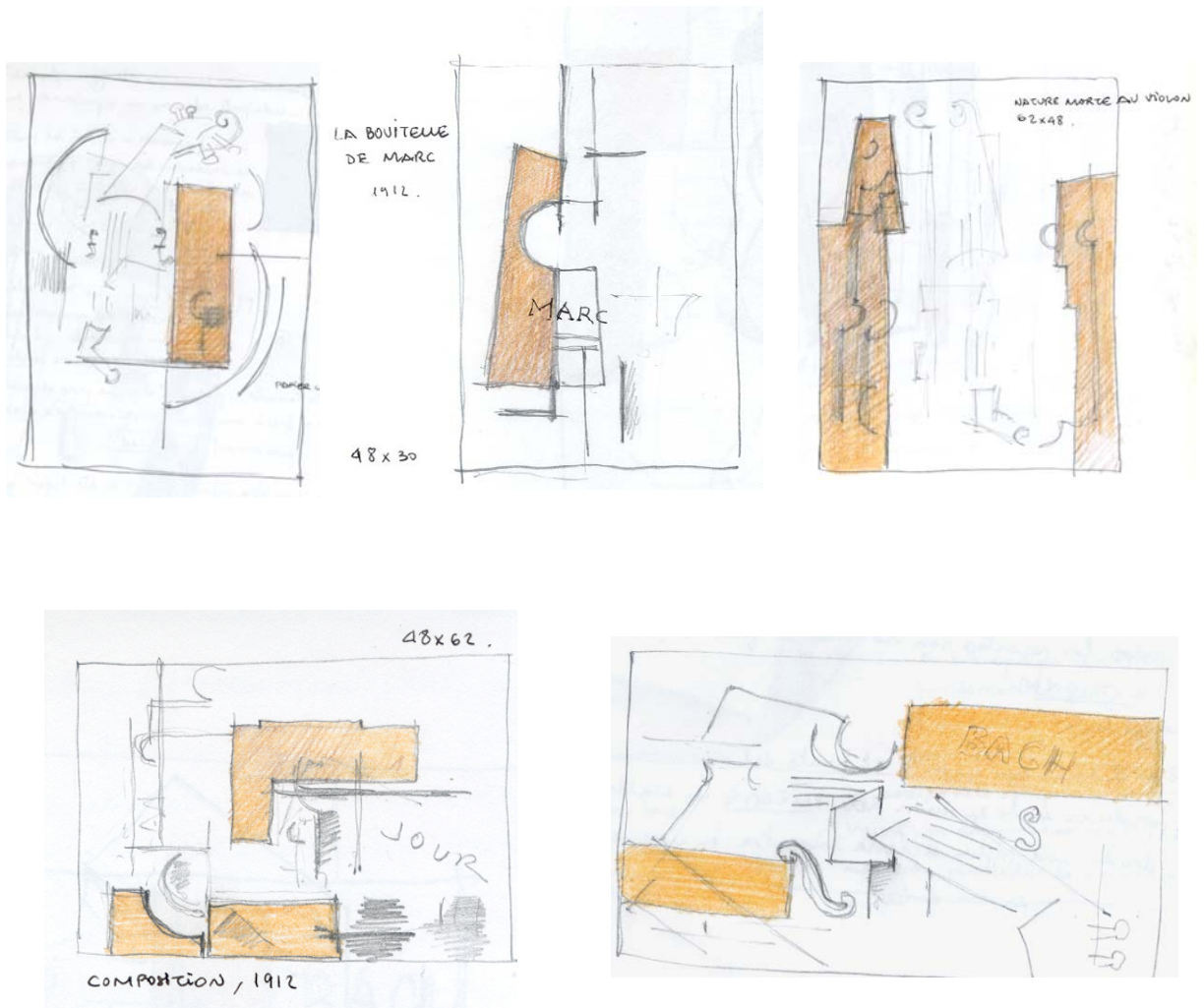
Todos los *papiers* que siguen al primero, y que Braque realiza durante el otoño-invierno de 1912 tienen las mismas características. Las mínimas variaciones que encontramos entre ellos se refieren a la forma de crear el dibujo y al tamaño, número y forma de las tiras de papel pegadas. La mayoría utilizan como motivos instrumentos musicales, ya habituales en



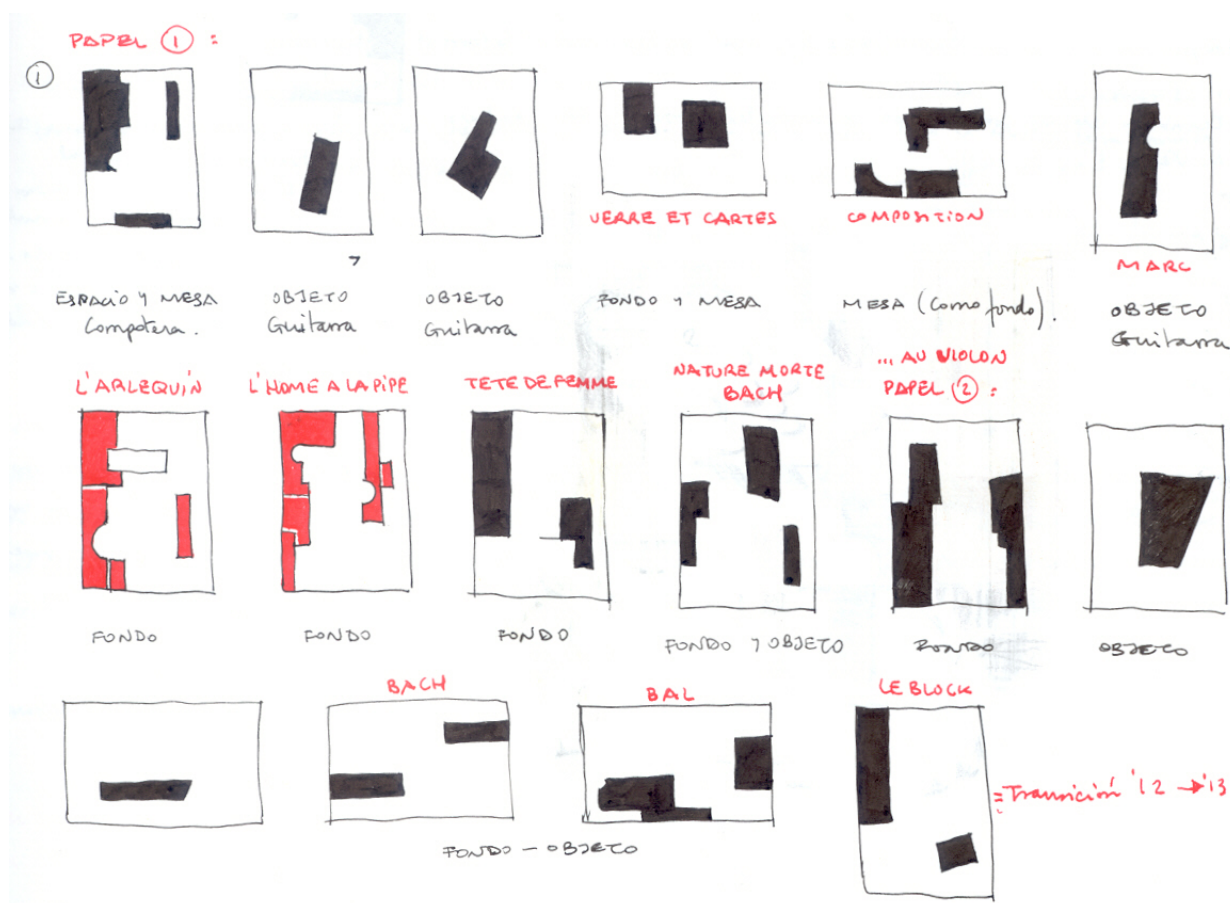
el vocabulario de Braque desde dos años antes, aunque hay algún ejemplo que se refiere a la figura humana. En estos casos, el papel de falsa madera no puede actuar más que como fondo. La lectura de los trozos como figura o como fondo depende casi exclusivamente de su posición con respecto a los límites del soporte.



En algún *papier*, por ejemplo en “*Frutero*”, el mismo trozo actúa como objeto y como fondo. En otros, la incisión curva que se realiza en uno de sus contornos lo desplaza automáticamente al fondo, mientras que la posición inclinada ó las fugas de sus lados nos llevan generalmente a considerarlo como figura. En este caso, el entramado de líneas de carboncillo es más compacto, más concentrado, mientras que si los papeles están en la periferia, el dibujo puede ser más disperso, y construir, por ejemplo el instrumento musical, a partir de sucesivas expansiones de sus contornos.



Una visión conjunta de los esquemas de composición utilizados en varios de estos *papiers-collés*, nos dan una clara idea de la aplicación de estos mecanismos.



El último *papier-collé* de 1912 está realizado con dos papeles anunciando así el primer cambio que vamos a encontrar en el año siguiente. Efectivamente, en el primero de 1913, el papel deja de ser de falsa madera para ser sustituido por uno blanco que ocupa el centro de la composición. Ahora el formato es ovalado, lo que implica un espacio mayor en el que se sitúa la representación así como la posible lectura de una mesa sobre la que se apoyara el violín. El papel de fondo es de color y las sombras que acompañan al entramado lineal se hacen más intensas. Sobre los papeles se han trazado unas líneas ocre con óleo. El papel blanco representa simultáneamente la partitura y la luz sobre el violín.

Con ideas similares se ejecutan “*El as de picas*”, “*La botella de Marc*” y “*La guitarra*”. En este último aparece por primera vez

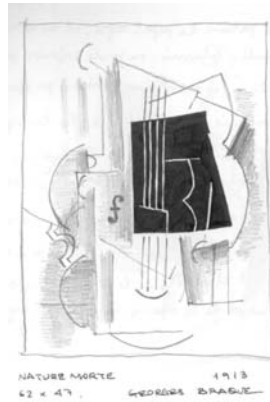
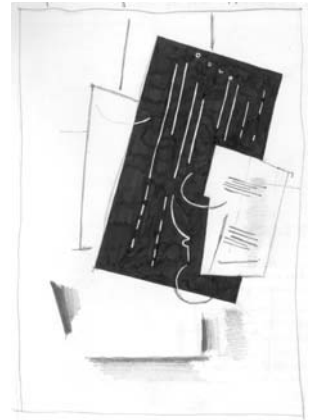




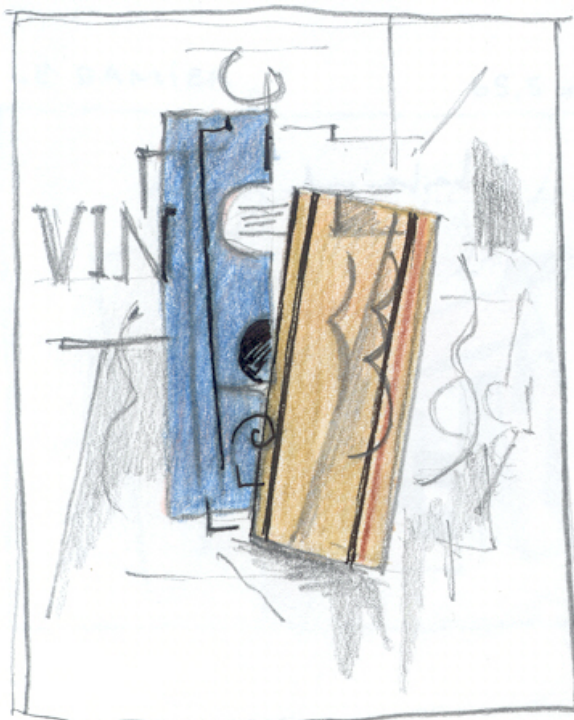
la superposición de dos trozos de papel diferentes. Uno de ellos, el más claro, se asocia a la mesa de madera sobre la que se sitúan la copa, la partitura y el instrumento, mientras que el papel más oscuro se refiere únicamente a éste último.

En el “*Collage negro y blanco*”, también de 1913, el papel pegado ahora negro, produce un vacío de profundidad indefinida. Al mismo tiempo, sugiere un instrumento

musical que se construiría con las líneas blancas, con la embocadura y con el contorno de la copa de cristal. La partitura, que se formaría con el trozo de papel y unas líneas de carboncillo, parece situarse delante del fondo, que es negro y blanco a la vez, aunque sabemos que es el papel negro el que está delante. Se crea de esta manera una permanente oscilación hacia delante y hacia atrás de la superficie blanca del soporte. Mecanismos similares se utilizan en “*Naturaleza muerta con violín*”.

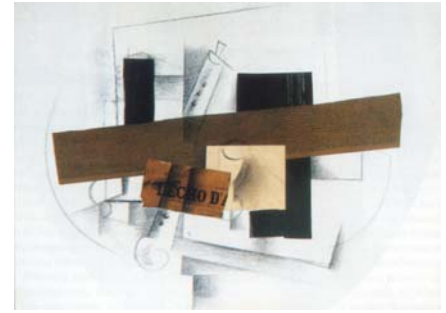


Tanto en “*Aria de Bach*” como en “*Naturaleza muerta con guitarra*” se establecen tres planos que podemos leer en profundidad. Uno, el de falsa madera, actúa como objeto y siempre está colocado delante. Otro, blanco, será el plano de referencia, que representa simultáneamente la mesa y el espacio, mientras que el tercero, negro ó azul, sitúa el fondo. Éste último puede asociarse además a la sombra ó, en el caso de “*Naturaleza muerta con guitarra*”, a la presencia de una botella (de hecho aparecen la palabra “VIN” en la zona izquierda). Para construir el volumen de la botella tendremos que girar el trozo de papel azul alrededor de su lado derecho, mientras que la ausencia de un contorno que defina el objeto como lo que es nos remite a la condición transparente del cristal. Su contenido líquido así como el sonido de la guitarra se representan a través de las líneas expansivas que se sitúan desde el centro hacia la periferia.



A medida que avanza el año 1913, los *papiers-collés* de Braque se van haciendo cada vez más complejos, sobre todo por la superposición de fragmentos de diferentes colores.

En la obra “*Vaso, clarinete y periódico*” se utilizan cuatro tipos diferentes de papel pegado. Los solapes entre ellos producen una sensación de retroceso y profundidad. Las dos piezas negras de distinto tamaño, aunque de forma y posición similares, colaboran también a crear la ilusión espacial. Sin embargo todo en la composición es plano lo que queda reforzado porque el solape de los papeles nos lleva a situar como más retrasado al papel negro de la izquierda aunque éste no continúe bajo la larga tira de falsa madera.



Asimismo, el clarinete, que empieza estando detrás de esta tira, pasa por delante del primer papel rojo, curiosamente con otra dirección, mecanismo que aprendiera Braque de sus estudios sobre Cézanne. Como puede verse, las ambigüedades y contradicciones son continuas en esta obra.

Todos los *papiers-collés* de esta segunda mitad de año investigan estas combinaciones de efectos tridimensionales sobre la superficie del papel, recreándose continuamente en la ambivalencia de lo visual y lo táctil.



La obra que cierra el año 1913 y nos introduce en los mecanismos de 1914 es “*La mesa del músico*”, que a pesar de tratarse de un óleo está concebido como un *papier-collé*. De hecho el método que empleó Braque en su ejecución empezaba por poner primero los trozos de papel sujetos con alfileres para una vez dibujados sus contornos, quitarlos y pintar encima imitándolos.

En esta obra, como en “*Le Quotidien*” podemos ver un tercer tipo de *papier-collé* cuyo proceso sería:

1. Análisis y fragmentación de las formas y de los espacios que las rodean.
2. Creación de una estructura lineal que surge de los contornos o de las posiciones de dichos objetos.
3. Composición con tiras de papel coloreado que se colocan independiente del motivo.

Con el primero se realiza la concepción de la obra mientras que con el segundo y con el tercero se procede a crear la representación desde los elementos abstractos que han resultado del primer análisis. Este será el procedimiento del llamado Cubismo Sintético.

3.4 Los *papiers-collés* de Picasso



Picasso vio el primer *papier-collé* de Braque justo una semana después de su realización y el impacto que le causó fue fulminante. Más que la disociación de forma y color que había detrás de las intenciones de Braque, lo que Picasso entendió enseguida fueron las enormes posibilidades que se abrían a la concepción signíca sobre la que ya venía investigando desde años antes.

Con la elaboración de su primer *papier-collé*, en el que podemos leer la frase “*la batalla ha comenzado*”, empezó una carrera frenética por llegar hasta el final de este nuevo camino. Hasta 36 *papiers* hizo Picasso en los tres meses que restaban del año 1912.

Como ya era habitual en su manera de trabajar, Picasso parece partir para la ejecución de sus obras de una temática preconcebida a diferencia de Braque, o de Gris, que alcanzan la representación del motivo después de plantear las relaciones espaciales de los planos de color. A la frase de Gris “...Yo tomo un cilindro y hago con él una botella...”, Picasso responderá “...Yo, empiezo con una cabeza y termino haciendo un huevo...”.



Lo que a Picasso le interesa explorar es cómo se puede involucrar al espectador en la construcción del objeto y sabe que para conseguirlo de forma satisfactoria debe manejar signos, no fragmentos. La capacidad de éstos así como sus posibilidades de interrelacionarse es lo que llenarán sus *papiers-collés*. En su obra, los trozos de papel ya no son como los de Braque separados y distribuidos según la malla de líneas sino que son independientes, con vida propia y se colocan sobre el soporte según las posibles asociaciones que el espectador puede hacer con ellos.

Ya en 1912 vamos a encontrar tres tipos básicos de *papiers-collés* sobre los que se va a trabajar también en los dos años siguientes. Estos tipos que vamos a describir aparecen en algún caso simultáneamente en la misma obra:

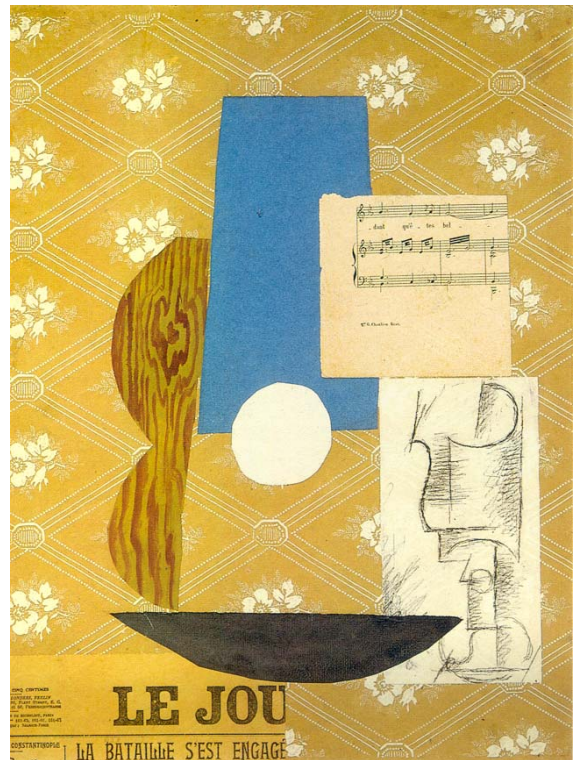
1. Los que están realizados con fragmentos que se colocan simétricamente, en una composición que se remite al centro o que tienden a dispersarse por la superficie de la obra.
2. Los que llenan toda la superficie disponible con papeles solapados en un intento de materializar simultáneamente objetos y espacio.
3. Los que utilizan recortes de periódico sueltos que el espectador ha de mover en el espacio de su mente para construir un objeto.

Tanto en unos como en otros, la lectura conjunta de los signos que emplea es lo que conduce nuestro entendimiento. Veamos algunos ejemplos:

En su primer *papier-collé* “Guitarra, partitura y vaso”, la composición se crea con elementos heterogéneos que se sitúan en una simetría de partes diferentes, que juntas colaboran en la construcción del modelo, en este caso una guitarra. La interpretación es en cualquier caso provisional, ya que todos los fragmentos parecen reivindicar continuamente su autonomía. Sólo el papel de fondo permanece estable en nuestra lectura.

Los trozos de papel se colocan alrededor de un círculo central blanco que aunque está por delante de los demás, al menos del papel azul, debemos leerlo como el elemento de más profundidad pues representa claramente el agujero de la guitarra.

El trozo de partitura, al ser cortado de una esquina de la hoja completa establece las dos direcciones básicas de la composición, vertical y horizontal. Está colocado de tal manera que se entiende como



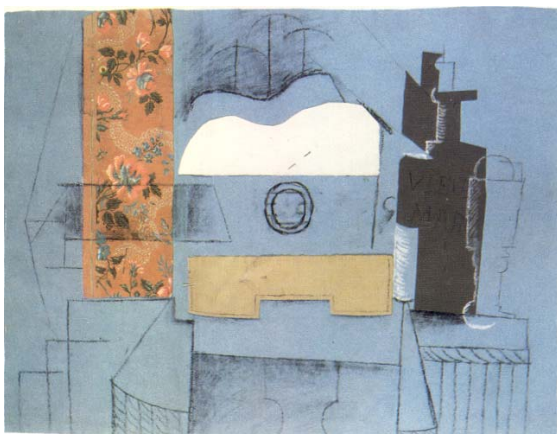
transición del trozo azul al papel blanco sobre el que se ha dibujado la copa, convirtiéndose simultáneamente en figura y fondo.

La copa de cristal es transparente y está dibujada sobre un papel blanco similar al más retrasado que supone el agujero de la guitarra. El hecho de que el papel supere el dibujo implica la transparencia del objeto, ayudado a su vez por los sombreados que aparecen tanto dentro como fuera de él. La posición de este fragmento en el conjunto ayuda a crear el contorno de la guitarra en el lado derecho.

El fragmento negro es la base de la guitarra pero también su sombra. La lectura de la guitarra se completa con el papel veteado que alude claramente al material y al contorno del instrumento real. El trozo azul es el mástil.

Por último, el trozo de periódico recortado de *Le Journal* y en el que leíamos la declaración de guerra inicial, representa lo que es, un periódico, pero al colocarse por detrás de la guitarra, nos invita también a entenderlo como una mesa sobre la que apoyaría.

Como estamos viendo, la lectura de la composición se hace inevitablemente en una secuencia alrededor del círculo central. Sólo al final, pensando de manera simultánea todos los fragmentos, podemos construir el objeto. La diferencia con Braque es clara. El tiempo de implicación del espectador es mayor, y es esto lo que nos da conciencia de nuestra participación.



En un segundo *papier*, bastante parecido al anterior, encontramos un mayor énfasis en la simetría de la composición. Ahora se trata de 4 trozos de papel diferente que se equilibran entre sí: el papel negro y el papel de flores por un lado, y el ocre y el blanco por otro. No obstante, también podemos hacer la misma lectura circular que hemos hecho en la obra anterior.

Cada fragmento tiene su función en la composición:

El papel negro representa la botella, y al superponer se figura a su propia sombra, se crea el efecto de transparencia. Es un dato además para localizar el fondo.

El fragmento ocre representa en su color y en su contorno el objeto-guitarra, pero a su vez implicaría la presencia de una mesa, de ahí su dura geometría.

El papel estampado es la pared de fondo, y al llegar hasta el borde implica una mayor extensión de la composición, la posible superación del límite. Está cortado como una tira que podemos asociar también al mástil del instrumento.

El cuarto fragmento representa la forma de la guitarra y, al ser blanco, la luz.

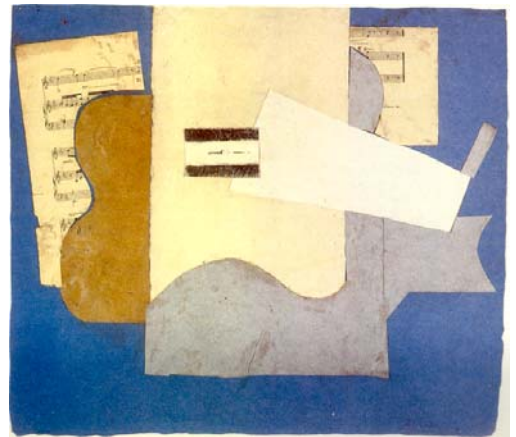
Los cuatro fragmentos se ordenan alrededor del agujero central que aunque nos habla de la caja de resonancia del instrumento, está dibujado directamente sobre el fondo haciendo ambigua la interpretación del objeto situado por delante del fondo.

La líneas dibujadas aportan otros datos necesarios, por ejemplo el espesor de la caja de la guitarra, el sonido que produce ó la profundidad de la mesa y del espacio.

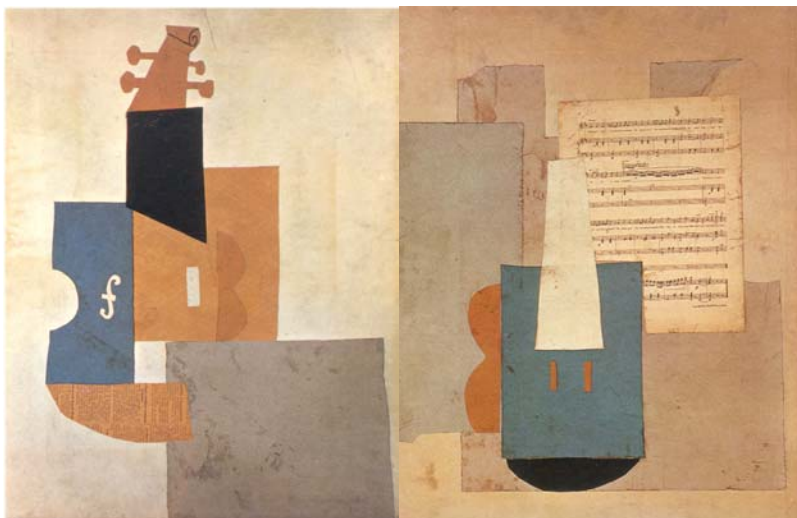
La continua oscilación entre lo que queremos ver como profundo y lo que se nos da como absolutamente plano es lo que provoca nuestra implicación en la creación de la obra.

La botella y el fondo, situados en una primera simetría, hablan de transparencia y espacio, mientras que la guitarra y la mesa, en una segunda simetría, lo hacen de opacidad y superficie.

En algunos *papiers-collés* de este año 1912, no aparece ningún dibujo, construyéndose la obra exclusivamente con fragmentos de papel. En este caso nos encontramos con una guitarra que simultáneamente está colocada en horizontal, en vertical e inclinada. Ahora la luz y la sombra colaboran junto con el material en la construcción del objeto. La composición está centrada por un gran papel vertical cuyo borde inferior recorta la silueta de la guitarra, pero podría corresponder tanto a la mesa como al espacio ya que tres de sus lados son rectos y uno de ellos está pegado al límite superior de la hoja de soporte. Al establecer una cierta simetría con los dos fragmentos de partitura podría también ser leído como una partitura vacía, como si al leerla la guitarra hubiera atrapado su melodía.



Si hacemos que el papel crema sea el fondo, entonces el ocre y el gris serán la figura por delante, pero si es el blanco el que se convierte en figura, entonces será el gris el que se desplace al fondo. Tal es la oscilación que aquí se crea. Es interesante ver cómo, a diferencia de los anteriores *papiers-collés*, la composición se construye desde el solape de fragmentos de papel, lo que insinúa la profundidad. Este solape no se corresponde con la realidad tal como podemos ver en la parte gris que se supone sombra de un mástil que tiene diferente forma.



Es bastante frecuente encontrar entre los *papiers-collés* de Picasso, parejas que investigan desde mecanismos opuestos la construcción del mismo objeto. Así en la representación del violín que se hace en un caso por expansión, y en otro por concentración. En el primero se agregan varios trozos de papel de color que se van superponiendo unos sobre otros hacia el centro (la lectura es sin embargo expansiva desde el mástil blanco), mientras que en el

segundo, se van colocando tangentes alrededor de un vacío central, en una composición en cierto modo centrípeta. El vacío obviamente es el agujero de la guitarra.

Tanto en uno como en otro, nos encontramos con un mecanismo que va a ser constante en los papiers de Picasso y es el de la simultaneidad de objetos diferentes con los que podemos asociar la obra. En este caso se trata de un violín pero también de una guitarra. En el primero, las dos hendiduras pequeñas que aparecen en el centro de la composición remiten al violín mientras que el contorno de la guitarra aparece a la izquierda. En el segundo, la “f” del violín es clara así como el clavijero, pero el agujero central es de la guitarra.



Hay algunos casos, no muchos, en los que el *papier-collé* se ejecuta pegando muchos fragmentos de papel que prácticamente llenan la composición. Esto ocurre por ejemplo, en “Vaso y botella de Suze”, donde los objetos y el espacio se representan con el mismo material apareciendo todo aplastado literalmente contra el soporte..

La representación del espacio se hace, como en el Cubismo Analítico, desde el despliegue de facetas sucesivas desde el centro. Los fragmentos se van abriendo y, según Rosalind Krauss, al ser de periódico, evocan con su texto una conversación alrededor de una mesa.

La botella central debe construirse girando los diversos fragmentos alrededor del eje central, mientras que su contenido líquido estaría representado en las ondulaciones sucesivas que aparecen, realizadas con el mismo papel. Sin embargo estas ondulaciones van acompañadas de su propia sombra que es del mismo material que la mesa, con lo que asociamos el líquido al espacio y la sombra a la madera de la mesa. La etiqueta está pegada directamente ya que su construcción no aportaría ningún dato nuevo. Por último el vaso, como el líquido de la botella, pone de manifiesto su condición de objeto transparente al ser también del mismo papel que el espacio y el fondo.

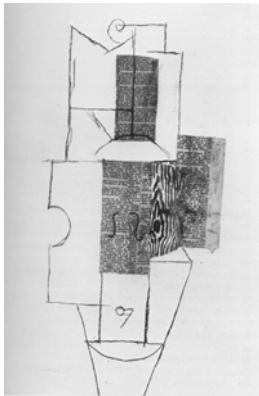
Hay un cuidado extraordinario en el equilibrio de las composiciones en estos *papiers-collés* iniciales y de hecho encontramos continuamente en ellas la simetría.

Por ejemplo en “Naturaleza muerta Au Bon Marche” la botella y el vaso se colocan a ambos lados de la etiqueta con la propaganda de los grandes almacenes de París. Es el propio texto el que establece un hilo conductor de un objeto a otro.



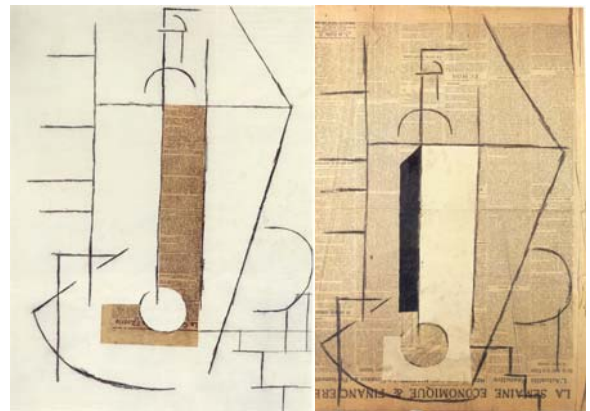
La simetría se refuerza además por la sutil inclinación de ambos. En este caso, la etiqueta representa la mesa, que es plana y profunda a la vez, mientras que la botella se transparenta a través del rectángulo ocre sobre ella. El otro fragmento marrón, más oscuro, es el líquido que contiene. La copa es transparente por el mecanismo que ya conocemos de ampliar su superficie a través de un recorte de papel blanco más grande y ajeno a la forma del objeto.

Cuando Picasso utiliza la técnica del *papier-collé* de Braque, lo hace de una manera mucho más dinámica y compleja, tal como podemos ver en el “Violín”, donde las líneas dibujadas y los fragmentos de papel, están dispuestos para girar alrededor de un eje vertical.

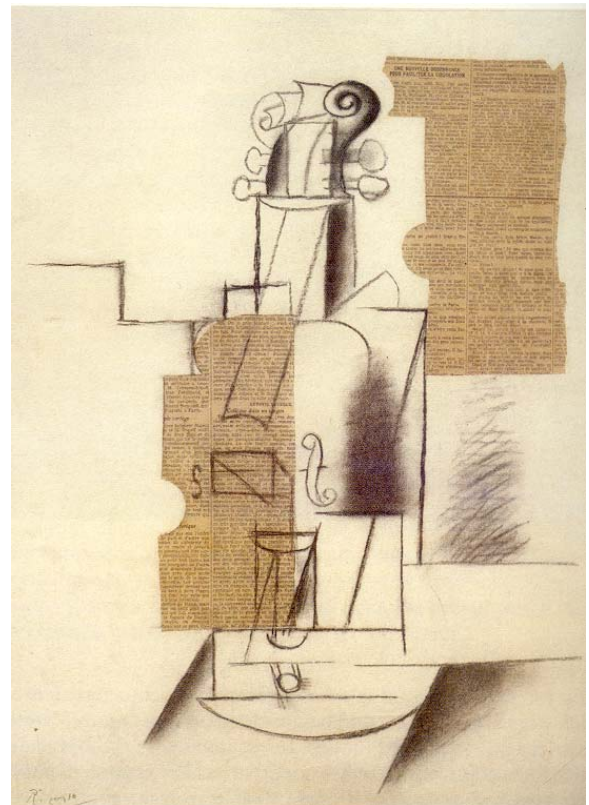


La composición, absolutamente plana, está formada por tres trozos de papel de periódico y uno de madera veteada. El primer trozo de periódico, arriba, corresponde al mástil; el segundo a la caja del violín, y el tercero a la mesa sobre la que descansa. Es interesante observar cómo los dos primeros, que son objeto, están recortados del centro de una página mientras que el tercero lo es de un lateral mostrando así la doble situación de figura y fondo a la vez. La mesa está implícita en el dibujo a través de las líneas curvas superior e inferior, mientras que, como en otras ocasiones aparece junto con el violín, una guitarra.

Hay dos *papiers-collés* que llevan el mismo título, “Botella”, aunque están realizados con mecanismos completamente opuestos. En ambos hay que girar las líneas y un trozo de superficie en forma de “L” para construir la botella completa, pero mientras que en el primero es el objeto el que se representa siendo el espacio vacío, en el otro el espacio aparece denso en una única hoja de periódico mientras que es el objeto el que corresponde al vacío. Al rodear, tanto uno como otro, la supuesta base de la botella, ésta aparece como transparente “extendiendo su superficie por la mesa. Si en el primer caso, el cilindro se construye como algo objetual sobre un fondo, en el segundo es el resultado de un vacío. En el primero se trata de un proceso aditivo mientras que en el segundo lo es sustractivo, y además el líquido, que queda representado por el propio texto de periódico en uno, es sustituido por la luz y la sombra en el otro.



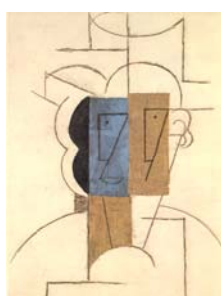
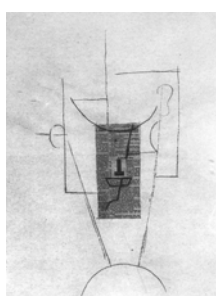
La enorme distancia que separa a Picasso de Braque aparece especialmente clara en el *papier-collé* del “Violín”, construido con dos trozos cortados de una sola vez y colocados uno como figura y otro, girado como fondo. En el libro “Los papeles de Picasso” de Rosalind Krauss puede encontrarse un minucioso e interesante análisis de esta obra, que concluye con ideas tan sugerentes como lo que la autora llama la *circularidad del signo* ó la comparación con el *pliegue* de Mallarmé.



En los *papiers-collés* de 1913 encontramos por un lado un aumento de la complejidad al fragmentar más los contornos de los papeles utilizados, y por otro una mayor riqueza de los juegos semánticos y semiológicos, en búsqueda de una síntesis capaz de generar un número de referencias posibles más amplia en el espectador.

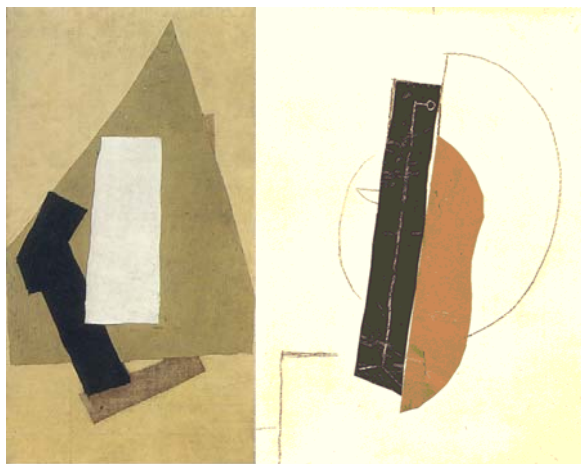


Al primer tipo corresponde la obra “*Le Figaro*” que retoma los mecanismos de las guitarras del año anterior mientras que al segundo pertenecerán las cabezas y las copas que se presentan como único motivo.



Como hemos visto con las botellas de 1913, ahora las cabezas son estudiadas desde presupuestos diferentes. En la “*Cabeza 1*” leemos una caja formada por dos “C” que giran alrededor del eje central, determinado por la línea superior y el único trozo de periódico. El giro queda implicado por la línea curva de arriba. Las orejas están en dos posiciones diferentes y la nariz, que está fuertemente geometrizada crea su profundidad al ser a la vez cerradura.

En la “*Cabeza 2*” vemos la cabeza de un personaje con sombrero de copa pero tras ella parece haber una guitarra. La luz y la sombra están representados a través de los distintos recortes. En este caso, el giro general se ve acompañado de otros menores, por ejemplo el que provoca, en movimiento oblicuo, el número 77 con el que se construyen los ojos que intentan mirarnos. El cuello corresponde al mástil de la guitarra, la cara a la caja y la boca al agujero de resonancia. El papel de periódico está escrito en horizontal cuando es figura y en vertical cuando es espacio.



Progresivamente Picasso va eliminando los datos que no son estrictamente necesarios para la lectura del objeto. En algunos casos es clara la interpretación, como en esta cabeza-guitarra-botella, pero en otros, la abstracción es tal que nos impide saber exactamente de qué se trata. En estos últimos, sin embargo sí podemos entender los mecanismos de profundidad, movimiento ó luz que utiliza, aunque la propia escala del motivo parezca indefinible.

La síntesis completa la podemos encontrar en este espléndido ejercicio de *multisignificación* en el que podemos leer simultáneamente, una guitarra, un violín, una mesa, una botella y una máscara, todo ello creado desde un solo fragmento de papel.

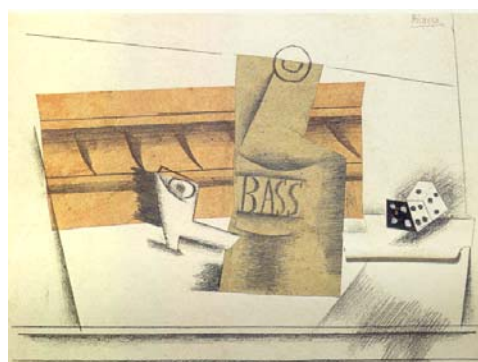


Durante el año 1914, Picasso continúa explorando las posibilidades planteadas el año anterior. Así siguen aumentando la barroquización y la complejidad en un intento sobre todo de trasladar los descubrimientos del *papier-collé* a la pintura. Por otro lado, continúa la conceptualización que supone el trabajo con un solo trozo de papel. Aquí es donde consigue los resultados más extraordinarios.



Son varias las obras en las que nos encontramos pinceladas de pintura al óleo aplicadas sobre el *papier-collé*, por ejemplo para representar la condición atmosférica y al espacialidad del motivo, o la textura del líquido de la copa o de la botella.

La ambigüedad es cada vez más compleja. En este caso, la botella se une al fondo verde a través de su transparencia, aunque está delante de la mesa de madera. Este fragmento a su vez, correspondería al borde posterior de dicha mesa, que no podríamos ver en la realidad. Sobre él aparece la pipa, blanca, como el fondo del papel, proyectando violentamente su sombra contra él. El dado que se representa a la derecha, aparece en contra-perspectiva, atraído hacia la planitud del papel, pero su sombra, que no le corresponde, nos muestra aún un cuarto lado. Sobre él está precisamente el número 4, ahora en negativo. La interpretación que podemos hacer es que se trataría tanto de la sombra de esa cara del 4 como de su reflejo sobre un espejo.



Es en este año cuando Picasso explora más intensamente las posibilidades de crear un objeto con los mínimos datos posibles. Una botella verde, que implica simultáneamente la mesa sobre la que está y el espacio que la rodea, puede realizarse con un solo trozo de papel. Los datos se van generando a través del recorte del contorno y a través de la textura dibujada sobre él.

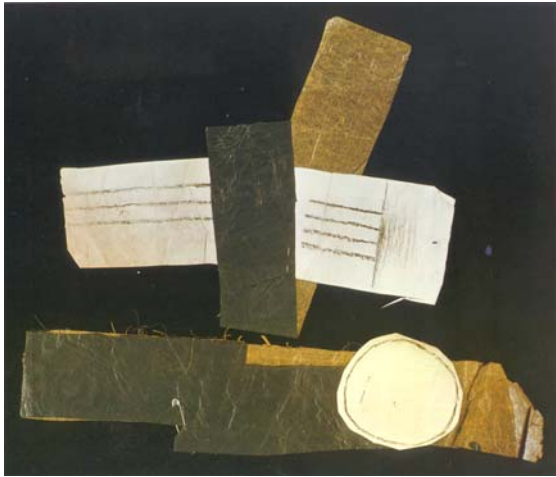


Una guitarra puede ser simplemente un papel rectangular sobre el que se dibujan unas pocas líneas (ni siquiera las cuerdas del instrumento) y un círculo. Esta misma guitarra puede aparecer tras la forma de una pera, o esconderse en múltiples fragmentos dispersos e inconexos.



Desde estas investigaciones sobre el poder de concepción del observador sobre un único objeto, Picasso retornará a finales de 1914 al motivo de los bodegones, contruidos ahora con un solo papel. Para ello el dibujo creará el contorno de los objetos, y la ausencia de papel, su

textura. Al coincidir materia y fondo, la composición se hará completamente plana. Un solo plano pegado irregularmente sobre un fondo negro es capaz de crear tres y hasta cuatro planos de lectura: las líneas, el papel ocre y el fondo negro a los que podríamos añadir un cuarto plano, que situaríamos por delante, que correspondería a los objetos negros que emergen desde el papel.



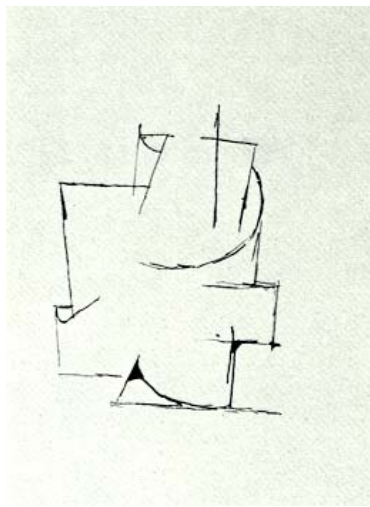
3.5 La lección del *Papier-collé*

Hasta aquí nuestro análisis de los *papiers-collés* que Braque y Picasso realizaron entre 1912 y 1914. Con ellos podríamos entender todos los *collages* que tanto ellos como otros artistas han realizado después.

En este proceso hemos ido desvelando muchos mecanismos de composición, de formación del objeto, de creación espacial, de control geométrico de la obra, de relación con el observador, de representación de la luz ...etc. con los que vamos a construir nuestra Tesis.

La lección del *papier-collé* nos implica en la síntesis que los pintores cubistas hacen en su forma de trabajar. Ahora podemos ser conscientes de cómo en realidad construimos nuestro conocimiento del mundo. Tras cinco años de investigación, las ideas del Cubismo analítico se expresaban a través de estas obras con total claridad y es desde aquí que nosotros podemos extender sus conceptos al ámbito de la arquitectura. Tanto Le Corbusier como Stirling esconden tras sus obras unos planteamientos y unas intenciones similares. No se trata, en una posible comparación de una cuestión simplemente formal, con la que podamos recrearnos en el parecido compositivo de las obras de unos y otros, sino que para ambos, arquitectos y pintores, la abstracción de los componentes de la realidad (volúmenes, espacio, luces ...etc.) que se manejan en la creación artística, conducen a una obra regida principalmente por sus propias condiciones locales de soporte y abstracción, remitiéndose en la composición, unas partes a otras, en un juego similar al que ponen de manifiesto los *papiers-collés*. Al intento de desvelar estos mecanismos se van a dedicar los siguientes capítulos.





4. La formación del objeto

4.1 Preferencia por la forma pura

En este segundo capítulo se analizan los principales mecanismos que utilizan los artistas del Cubismo y los arquitectos, Le Corbusier y Stirling para formar los objetos que serán utilizados en sus obras. Tanto en una como en otros nos encontramos con una preferencia por el uso de formas puras, de volúmenes de geometría universal. Este sencillo vocabulario sobre el que se trabaja una y otra vez permite centrar los esfuerzos en las manipulaciones y relaciones entre ellos.

En los cuadros de Picasso y Braque encontramos durante los ocho años que desarrollan el Cubismo siempre los mismos objetos: guitarras, copas, vasos, fruteros ... incluso cabezas y, sobre todo en Picasso figuras humanas completas. La preocupación de éste por la formación de los objetos y la de Braque por la integración de éstos con el entorno, justifica de alguna manera esta reducción de los motivos a aquellos que les permiten manejar con mayor facilidad elementos esenciales de su constitución. Su fácil simplificación como figuras geométricas las confiere un cierto carácter de inmutabilidad, de permanencia y de universalidad.



En 1899, Picasso dibuja un hombre que sentado sobre un cubo se tapa la cara con las manos. El uso de esta figura geométrica elemental le permite reforzar la expresividad del gesto del modelo a la vez que ayudar a su estabilidad.

Los objetos sobre los que se realiza esta geometrización primaria son aquellos que están más cerca del hombre, aquellos objetos cotidianos que, como expresa Braque, son prolongación de nuestros miembros. Con ellos se puede explorar más fácilmente la realidad ya que los datos serán más certeros y aprehensibles, de tal manera que la emotividad que podíamos encontrar en los cuadros anteriores de Picasso y Braque, es ahora sustituida por el conocimiento. Se indaga en los arquetipos estructurales de los objetos, sus líneas básicas, sus colores locales independientes de situaciones circunstanciales, para desde ahí, desde lo más elemental y cotidiano, proceder a elevar estos objetos a la categoría de elementos de arte.

La indagación en la estructura básica de los objetos que nos son familiares desvelará el sistema geométrico que va a componer la obra, es decir, la estructura de la nueva realidad, que no vemos, pero que subyace detrás. El lienzo y su contenido, serán de esta manera un hecho autónomo creado sobre la atemporalidad de una realidad universal.

También el Purismo, como se sabe elige aquellos objetos que, por su perfeccionamiento histórico y por su relación economía–efectividad, contiene un mayor potencial para mostrar las líneas básicas que los constituyen. Son los mismos que los del Cubismo, objetos que están cerca del hombre y le ayudan en la realización de sus actividades cotidianas.

Estos objetos cotidianos pueden ser referidos a cilindros, esferas y cubos, que son, en última instancia, los que forman el vocabulario purista. Como dice Baker “...*toda la infinita variedad de la Naturaleza descansa sobre modelos geométricos...*” y así, su interpretación del mundo se hace sobre la lectura de esas propiedades universales que a su vez permiten ordenar los sentidos y el pensamiento.

La relación entre los objetos de la realidad y nuestro conocimiento se hace, de acuerdo con Ozenfant, a partir de la adecuación entre las *Formas* que percibimos y las *Preformas* que existen ya en nosotros. Desde esta nueva versión de la reminiscencia platónica, la calidad de una obra de arte se determina entonces en función de la mayor o menor identidad entre ellas.

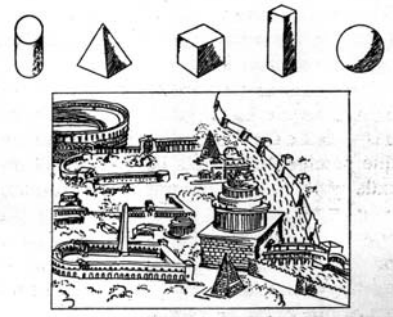


El elemento táctil que introduce por ejemplo Picasso en la escultura de su “*Manzana*”, a partir de la división horizontal en tres zonas, se corresponde con nuestra memoria del gesto de la mano que la cogiera en la realidad. Es esta reconocida inmediatez la que justifica esta selección de objetos cotidianos y universales.

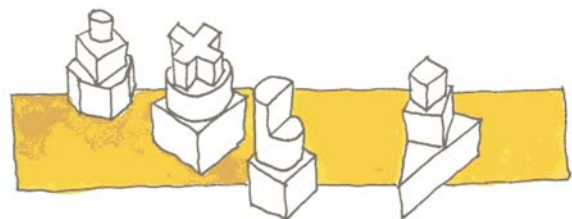


En la arquitectura de Le Corbusier encontramos continuamente el uso de formas puras. El entendimiento del espíritu clásico como la depuración continua de la forma en una evolución perfeccionista, se une a su admiración por los sencillos volúmenes de la estética industrial de principios de siglo. Ya en 1911, recién terminado su viaje a Oriente, le encontramos construyendo la villa de sus padres a partir de una base formal cúbica (posiblemente en estos inicios fuera más la influencia de Hoffmann que de la Historia, la que le llevara a esta abstracción).

Las cuestiones simbólicas de la geometría elemental se introducen en su arquitectura como mecanismo para interpretar e idealizar las cuestiones sociales. Las nuevas formas no van solo a contener las funciones del hombre sino que además van a simbolizarlas. En el pensamiento de Le Corbusier estará el convencimiento de que esto ha sido siempre así, en la historia de la arquitectura y así, *la lección de Roma* no deja de ser un argumento justificativo de su vocabulario formal.



También en la obra de Stirling vamos a encontrar esta preferencia por las formas elementales. Si bien es cierto que sus obras de los sesenta y los setenta son el resultado de una compleja articulación formal, las de los ochenta buscarán cada vez más la síntesis y la reducción a formas primarias, cilindros, cubos, etc., simplemente superpuestas. En los últimos proyectos de Stirling, con más claridad que en Le Corbusier, la arquitectura se hace sobre la idea de ensamblar formas que han sido seleccionadas “a priori” (véase el proyecto del *Residential Development. Canary Wharf*. London, 1988).

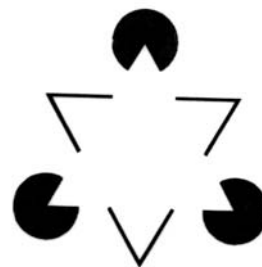


4.2 Mecanismos de formación

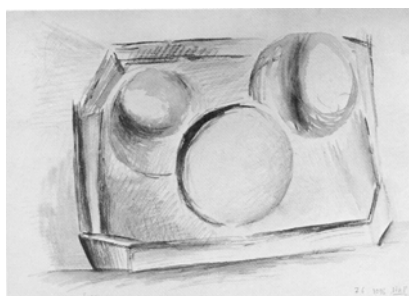
Entre los mecanismos que utilizan los artistas del Cubismo para crear sus objetos, nos interesan especialmente cinco que son los que podemos extender al terreno de la arquitectura:

1. Construcción a partir de indicios.
2. Fragmentación y Recomposición.
3. Desplazamiento.
4. Giro.
5. Emergencia.

1. La construcción que podemos hacer en nuestro pensamiento de un objeto del cual nos dan solo unos datos iniciales ya fue teorizado por las Leyes Básicas de la Percepción elaboradas por la Gestalt. Tendemos, de manera natural a referir las líneas que vemos a formas ya conocidas, generalmente elementales (en el dibujo, dos triángulos superpuestos).



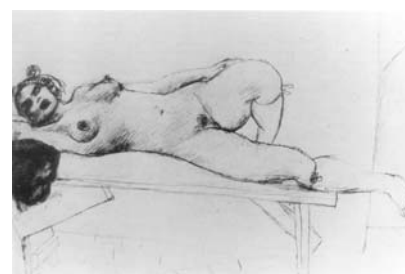
Este recurso es explotado continuamente por los cubistas, especialmente en los años de los *papiers-collés*. Como hemos visto en el capítulo anterior ningún objeto que crea Picasso en sus composiciones es visto íntegramente; no se dan todos los datos al espectador sino que se invita a que éste los complete añadiendo aquellos que hacen estable su percepción.



Además, la interacción entre los distintos fragmentos da lugar a un objeto nuevo, a veces diferente e inesperado. El hecho de utilizar unos indicios mínimos despliega toda la capacidad de la *multisignificación*, un recurso que venía siendo utilizado desde antes. Así, en el dibujo de Picasso “*Tres manzanas en una bandeja*”, de 1909, aparecen tres formas incompletas de un mismo objeto. Éste es construido a partir de la suma de los indicios de cada una de ellas. Si la manzana central solo nos informa de su circularidad, la de la

derecha lo hace del giro del volumen alrededor de su diámetro horizontal mientras que la de la izquierda lo hace alrededor del vertical. Con los tres datos (cuestiones de luz), la manzana puede completarse en nuestra cabeza.

Le Corbusier, en uno de sus primeros viajes a Argel, realiza en 1931 varios dibujos de mujeres desnudas. Meses más tarde, en 1932, superpone papeles de croquis sobre ellos para extraer sus contornos esenciales y proceder así a esencializarlas. El mecanismo es el mismo que, como veremos, utilizó Picasso para “*Las señoritas de Aviñón*”: desde los indicios de cada figura por separado se procede al montaje de los distintos dibujos y desde aquí puede construirse un nuevo objeto.



En la *Cité de Refuge* podemos entender que los volúmenes del pórtico de bienvenida y del cilindro de recepción están pensados de esta manera.





2. El segundo mecanismo tiene que ver con el primero. Una figura es fragmentada en los que se suponen son sus componentes esenciales y éstos se montan en el cuadro en función de la condición plana del lienzo.

La reconstrucción del modelo en planos paralelos al lienzo que son atraídos hacia su planitud y la simultaneidad de puntos de vista diferentes, es lo que nos resuelve esa doble condición. La geometría es necesaria en ambos casos.

Se trata por lo tanto de un tema de conocimiento, de obtener el máximo número de datos que nos informen sobre el objeto, pero utilizando además la capacidad del espectador para generar otros que no son necesarios en la obra. Una planta, un alzado, y una sección nos permiten representar un edificio. El propio Braque comparaba esto con su dibujo “*Tres mujeres*” de 1908: “... para retratar cada aspecto físico de un sujeto, es necesario contar con tres figuras.”

El Cubismo utiliza continuamente este mecanismo de fragmentación y recomposición, en un intento por alcanzar lo absoluto e implicando en ello una cierta detención del tiempo, o más bien, una idea de atemporalidad. La simultaneidad de varios puntos de vista necesita eliminar lo circunstancial, la luz y la sombra, el color cambiante, incluso la gravedad, y es solo la propia ley geométrica del lienzo la que ordena los fragmentos.

En las figuras centrales de “*Las señoritas de Aviñón*” encontramos que la nariz se presenta lateralmente aunque el cuerpo lo haga frontalmente. La figura de la izquierda aunque de perfil nos mira de frente y la que está en cuclillas está en varias posiciones a la vez. Esta simultaneidad se realiza sobre bases planas. Cada fragmento, que esencializa una determinada posición, es montada sobre un pequeño plano paralelo al lienzo como un recorte de papel pegado sobre él.



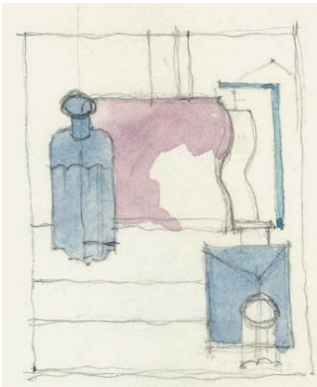
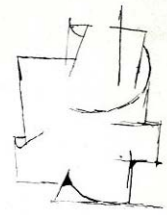
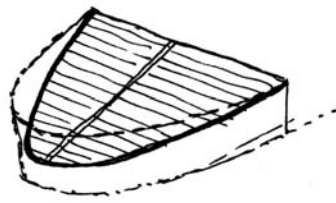
La violenta transformación que hace Braque de su “*Gran Desnudo*” consigue a la vez la planitud de la figura y la simultaneidad de distintas posiciones. Es muy difícil discernir si la figura está de pie o está tumbada. Las partes de su anatomía se muestran por igual en el lienzo, aunque están en posiciones diferentes en la realidad: el cuello se funde con el hombro, la nalga trasera se adelanta a la pierna delantera mientras que podemos ver la cara y el moño de la cabeza simultáneamente.

Ni el modelaje ni el claroscuro tienen sentido aquí, ya que ambos van asociados a un único punto de vista. Tampoco la gravedad ... el lienzo no debe pesar de arriba hacia abajo.

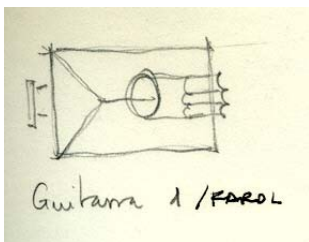
Las figuras de Picasso tienen en general menos peso que en la realidad, así, el gesto de la “*Driada*” de 1908 es de peso, pero su movimiento lo entendemos como ligero (algo así como un peso esponjoso). Lo mismo ocurre con los retratos de 1910 y 1911 donde la figura parece desvanecerse en la propia descomposición del cuadro, o en las casas de 1908 en las que las superficies que conforman sus volúmenes se separan y niegan mutuamente.



En arquitectura, el mecanismo tiene una aplicación más contenida por cuanto es realmente muy difícil la absoluta fragmentación y posterior recomposición de los objetos dada su necesaria funcionalidad y adaptación al contexto. No obstante encontramos ejemplos de aplicación bastante claros. Por ejemplo, en la fábrica *Braun* de Melsungen, de Stirling, algunas de las piezas utilizadas en la composición muestran simultáneamente su cara vertical y su cara horizontal. Podemos ver la fachada y la cubierta a la vez, construidas además con el mismo material. Hay una pretensión de mostrar a la vez dos caras del objeto que, en condiciones “normales”, no podríamos ver.



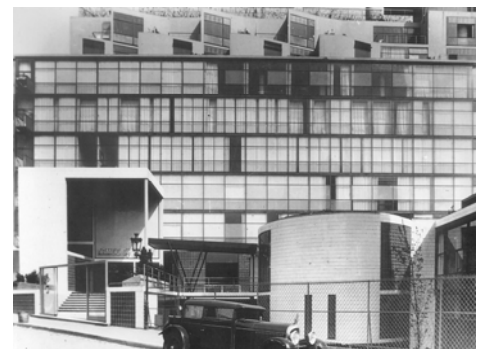
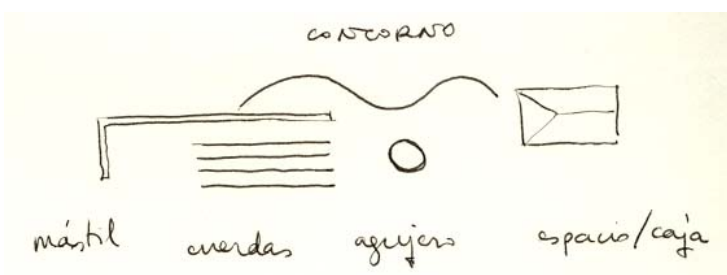
En el caso de Le Corbusier, los mecanismos proceden de su etapa purista. En la segunda versión del cuadro “*Guitarra vertical*”, de 1920, el objeto representado se construye a partir de fragmentos heterogéneos que ni siquiera pertenecen al instrumento. Solo la sombra de la guitarra aparece como silueta real. Su contorno sirve de elemento de unión del vaso, abajo a la derecha, y la botella, arriba a la izquierda. En ambos, los círculos cierran la composición en sus extremos. La sombra de la guitarra actúa por lo tanto como fondo y como transición.



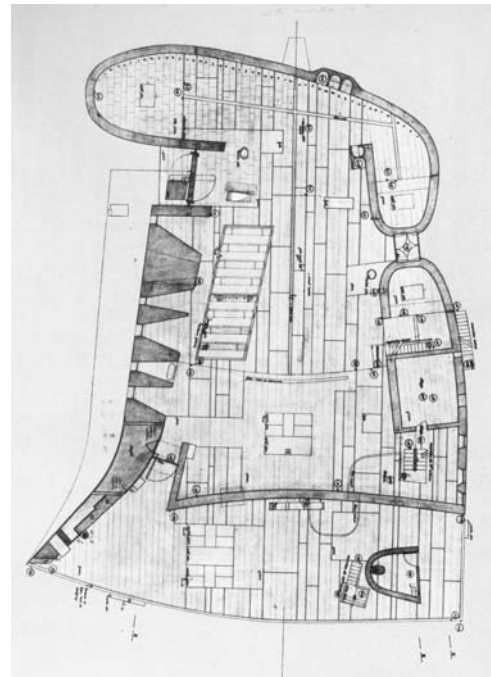
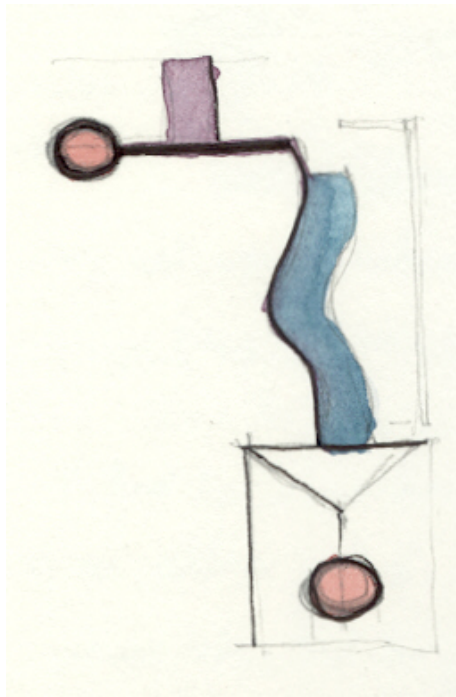
La “L” del clavijero, de perfil, nos indica el recorrido que debemos hacer para leer el cuadro: de una forma transparente a otra, por delante de un fondo plano y opaco. Delante del espacio, que es opaco, se colocan los objetos que son transparentes. Con ellos podemos reconstruir la guitarra en una secuencia por lo tanto temporal, en una idea que nos remite a la arquitectura.



Las acanaladuras de la botella “construyen” las cuerdas de la guitarra y su embocadura el agujero de resonancia. La caja que aparece tras el vaso, posiblemente un farol, se refiere a la condición volumétrica del instrumento. Sobre ella vuelve a aparecer el círculo de sonido y las cuerdas, ahora sobre el vaso. El mástil transita entonces de una posible guitarra, más pequeña abajo, a una más grande arriba. Dos guitarras, iguales con distinta escala, para construir una sola, vista desde diferentes puntos de vista. Estos mecanismos provienen de los papiers-collés.



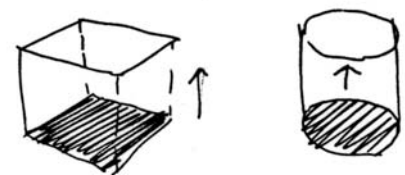
La manera de proyectar de Le Corbusier, en muchas ocasiones, se basa en la secuencia de planos paralelos que construyen el espacio y que el espectador atraviesa uno tras otro. Hay sin embargo otros casos en el que se muestra claramente como el edificio ha sido generado por el montaje de fragmentos que parecen responder a distintos puntos de vista como es el caso de la *capilla de Ronchamp*. Además la gravedad, aunque es inherente a la propia condición matérica de la arquitectura es negada muchas veces a través de elevaciones de objetos masivos sobre el plano del suelo o mediante la transparencia y la liviandad del cristal.



3. A partir de 1912 encontramos en la obra de Picasso las llamadas “*Guitarras en expansión*”. En ellas el volumen se forma por la repetición sucesiva de los contornos planos que hacen referencia a su vez a la proyección del sonido.



De acuerdo con las ideas de algunos de los artistas de vanguardia como Kandinsky o Paul Klee, la superficie se genera como desplazamiento de una línea mientras que el volumen surgiría al desplazarse una superficie. Esto podría ser aplicado a nuestro tema y entender que las figuras primarias de la geometría se forman por desplazamiento de estas superficies. Como veremos más adelante, podemos entender la generación volumétrica de la obra de Stirling a partir de las distancias a las que llegan cada una de esas superficies. Este mecanismo será muchas veces utilizado por Aalto (p.e. en las bibliotecas con plantas en abanico).

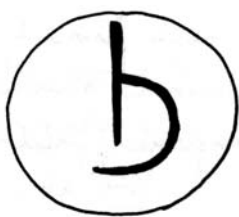


4. El mecanismo de giro para la formación de un objeto lo hemos encontrado muchas veces utilizado en las construcciones de los *papiers-collés*. Tiene su origen mucho antes.



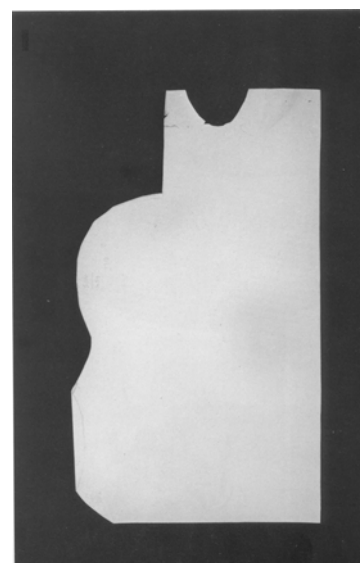
Por ejemplo, en la figura en cuclillas de “*Las señoritas de Aviñón*” encontramos un doble giro que la genera y une a la vez sus diferentes posiciones. En la cabeza hay dos tiempos de giro que forman cada parte. Nuestro ojo será el que capte ambos e iguale sus velocidades para construirla, mientras que el pintor se limitará a darnos las líneas que actuarán de envolvente y de directriz. Es nuestra actividad perceptiva o reconocitiva la que interviene.

En Céret, durante la estancia de Picasso en el verano de 1911, se introduce el movimiento del abanico. Una línea que gira desde un punto constante construye una superficie abierta que se despliega por el lienzo creando el objeto. Detrás de esto hay una constante preocupación por la volumetría, por su proceso de formación, algo que no ocurre en la pintura de Braque.



La idea fue claramente expuesta por el artista ruso K. Malevich cuando se refirió al Cubismo con el signo de la hoz: una línea curva, que será parte del objeto que gira alrededor de una línea recta, que lo será del lienzo. Con este simple gesto podrá generarse cualquier objeto a partir de 1910.

Un ejemplo claro lo encontramos en la “*Guitarra recortada*” de 1912, donde el instrumento parece poder girar alrededor del lado recto que es su mástil y su material (caja de madera).



La forma en que Picasso propone una manzana tridimensional que no sea mera copia de una real se hace a partir del giro. La descripción que hace Palau es clara: “... *el objeto, sin escala, tal vez gigantesco, debe girar ... sin detenerse, haciendo que la parte presente involucre a la parte ausente ... así, las aristas y los vacíos no solo crean el lleno y la redondez merced a unas leyes de compensación óptica, sino que además nos llevan hacia la parte invisible ... la involucren*”.

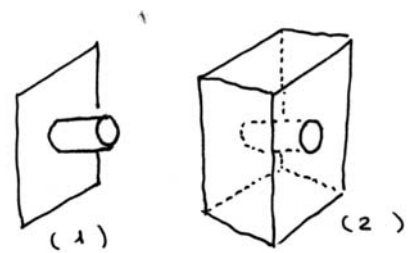


La máscara Grebo, adquirida por Picasso en el verano de 1912, no tiene un volumen “como el que vemos”, sino que *es visto en algún lugar* antes de la máscara real ... la epidermis de la cara que se ve, existe solo en nuestra conciencia y es desde el giro del círculo que podemos construir la esfera de la cabeza haciendo entonces que los dos cilindros se conviertan en vacíos que representan a los ojos.

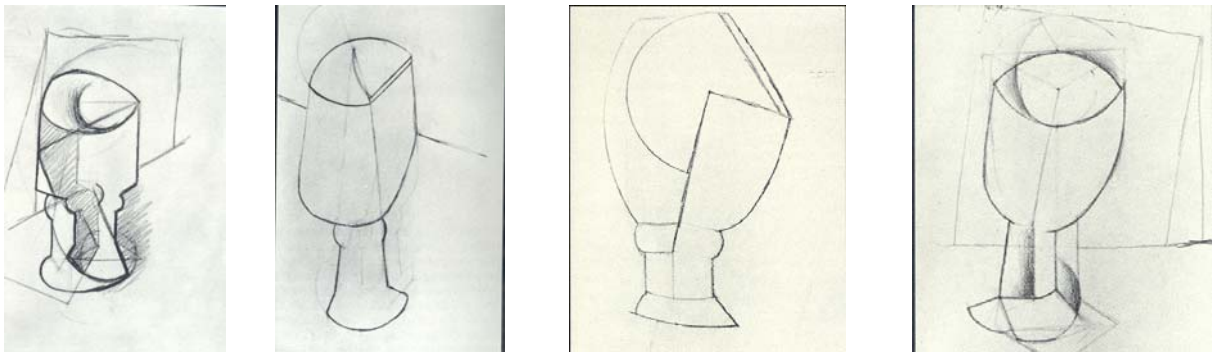




En la construcción de la guitarra, de ese mismo año 1912, Picasso interpreta el agujero de sonido como un cilindro, en un mecanismo similar al que hemos encontrado en la máscara anterior. Hay un desplazamiento físico y conceptual: el cilindro se desplaza y materializa el volumen, aunque podría también entenderse como el resultado de haber quitado una de las caras y enseñar el interior de la caja de resonancia. En la primera interpretación estamos implicando un proceso aditivo, como será el de Le Corbusier, mientras que en el segundo, suponemos un estado inicial sobre el que procedemos a quitar materia. Esto se relaciona con la forma en la que entendíamos la *Neue Staatsgalerie* de Stirling en la primera parte de esta tesis.

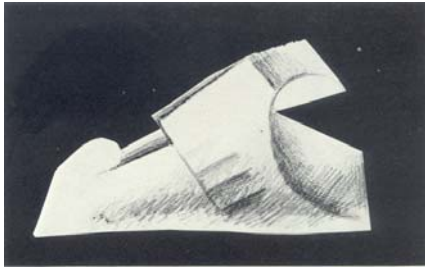


En los numerosos estudios que realiza Picasso sobre las copas de cristal, en 1912 y 1913, encontramos una constante preocupación por extraer los elementos esenciales que definen su forma en cada situación, y por deducir la manera en que han de colocarse en la representación para que el observador los haga girar y pueda así construirlas.



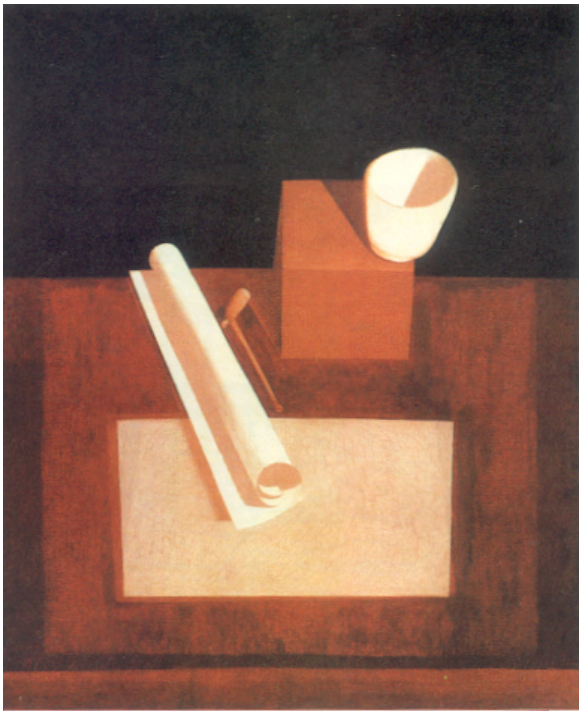
En estos ejemplos nos encontramos no solo con un giro sino que además es necesario realizar una oscilación de arriba hacia abajo y viceversa. Las líneas rectas actuarán como ejes alrededor de los cuales las líneas curvas pueden girar. Ambas líneas pertenecen a la estructura básica del objeto, un objeto universal que implica en su formación tanto sus reflejos, como su contenido, su transparencia y el entorno en que se sitúa.

La copa es vista simultáneamente desde muchos puntos de vista y a los datos que nos ofrece cada una de ellas, se suman otros más objetivos, como son el alzado o la base circular. Para conseguir su transparencia, se superponen los lados o se implica la presencia de una mesa que pasaría por detrás.



En el ejemplo de la copa caída, de 1914, sobre un mismo trozo de papel, podemos leer tanto el eje de giro de la copa como la mesa sobre la que apoya.

Un ejemplo aún más abstracto lo encontramos en la copa roja, donde el papel se recorta según un contorno irregular que implica múltiples visiones superpuestas, pero ahora la mesa está dentro, vista así por transparencia. A diferencia del ejemplo anterior, ahora no se dibujan sobre el papel los elementos de la copa sino lo que hay detrás. El volumen es sustituido por la densidad mientras que la propia textura del papel sugiere la presencia del líquido pero éste se confunde con la copa misma. Hay, en palabras de Palau, una total coincidencia entre materia, forma y color.



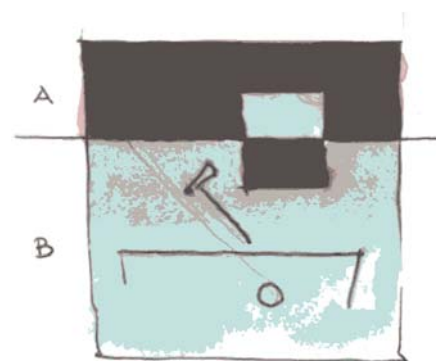
En uno de los primeros cuadros puristas de Jeanneret "*El bol rojo*", de 1919, se utiliza este mecanismo para construir, en secuencia, los objetos representados.

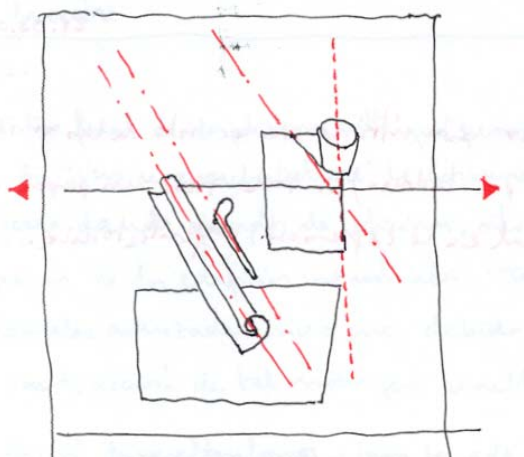
Sobre el formato vertical del cuadro se establece una primera división en horizontal que estructura el soporte en dos partes; la de arriba actúa como fondo y la de abajo como mesa. Superponiéndose a la línea de horizonte se sitúa el cubo que sostiene el bol, que no es rojo sino blanco (para el entendimiento del título debemos recurrir posiblemente a los desplazamientos de color de Matisse). La arista horizontal del cubo coincide con el borde superior de la mesa, de tal manera que su cara vertical queda sobre la supuesta horizontalidad de la mesa (zona **B**) y la horizontal sobre la parte vertical que

corresponde al fondo (zona **A**). Es como si hubiéramos hecho dos hendiduras en un papel y hubiéramos procedido después a realizar un pliegue.

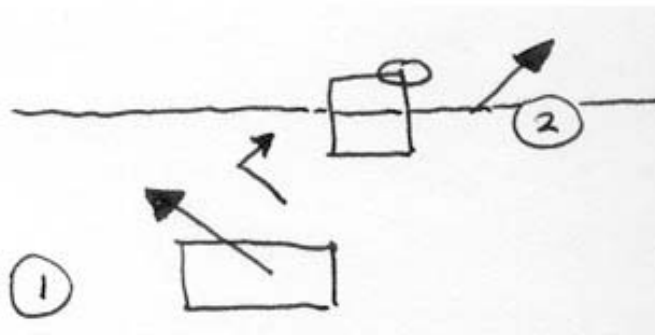
Los otros tres objetos del cuadro, la hoja de papel sobre la mesa, el rollo y la pipa forman la secuencia que va a permitir construir el bol.

Efectivamente, al enrollar el papel se pasa de la primera a la segunda. El "cilindro" resultante está contenido en la pipa que a su vez crea el cambio de dirección a 90° que nos dirige hacia el cubo y siguiendo la oblicuidad, hacia el bol blanco. El proceso de lectura es por tanto, de un plano blanco visto desde arriba (mecanismo cezanniano) se pasa a una línea,



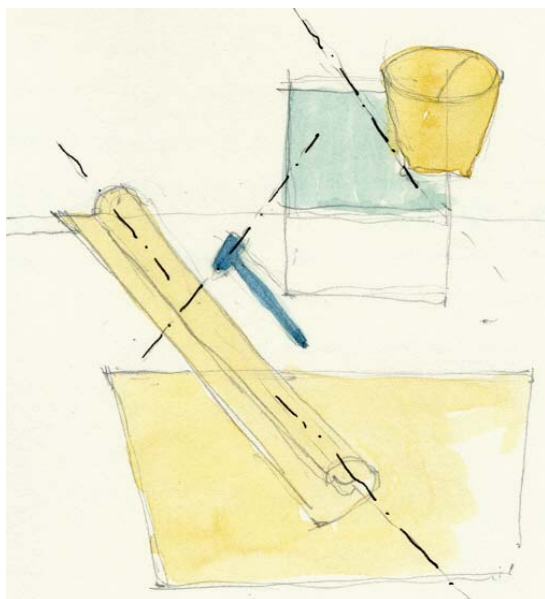


enrollamiento del plano; se cambia de dirección para llegar al volumen, que a su vez puede ser leído como un plano doblado (a través de dos pliegues), y finalmente se llega al bol, que implica tanto el enrollamiento del papel inicial como del cubo.



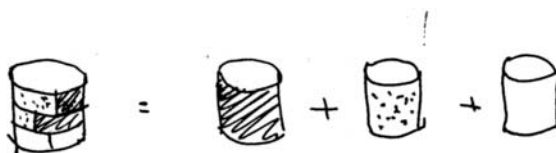
De esta manera se generan nuevas relaciones en el cuadro: el papel que al doblarse forma el cubo. El rollo que en su movimiento de rotación alude a la formación del bol y ambos, en sus direcciones oblicuas con respecto a sus bases se ven reflejados en la figura de la pipa.

Un análisis paralelo al que hemos hecho aquí, pero que pone el énfasis en las cuestiones puramente compositivas puede encontrarse en el artículo *"Jeanneret-Le Corbusier painter-architect"* de Bruno Reichlin (... a una transcripción ilusionística, naturalista, de los objetos pintados se opone una estrategia compositiva que ya no se refiere a los objetos, sino solo a sus formas, a permanencias pictóricas que subyacen a una formulación que atiende solo a lo compositivo y a los requerimientos espaciales de la pintura...").



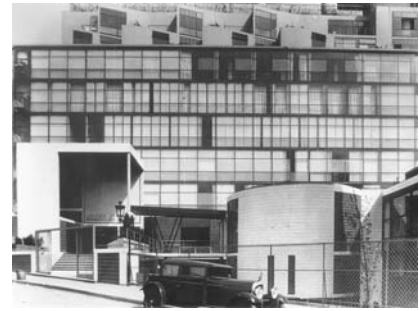
La forma cilíndrica en arquitectura es utilizada generalmente para expresar concentración. Situada en el centro de la composición ordena todas las piezas alrededor de él. Tanto en Le Corbusier como en Stirling encontramos esta figura.

En la *Cité de Refuge*, Le Corbusier situaba un cilindro formado por tres tipos de superficies, desde lo opaco a lo transparente. Su cilindro era una forma pura, seleccionada a priori, sobre la cual se aplicaba la luz que en algunas zonas no penetraba en el volumen, en otros se quedaba en su superficie, y en otras la atravesaba. Una cuestión por lo tanto de interacción de luz y materia.



Interiormente estaba organizado en dos ejes perpendiculares que eran creados por la presencia de cuatro columnas. El cilindro miraba solo al edificio, negando la relación con la calle, y

desde él entendíamos la transición desde lo exterior a lo interior. Los cambios de dirección que se hacían en el proceso de entrada quedaban reflejados en su organización interna, como si fuera un *indicador de lectura* de todo el edificio (tiene un papel similar a las pipas que aparecen en varios cuadros puristas).



El cilindro de Le Corbusier se representa a sí mismo, a diferencia del que encontrábamos en el museo de Stuttgart, de Stirling, que evocaba un cilindro anterior. La universalidad implícita en el cilindro-tipo de Le Corbusier (refleja todos los posibles cilindros) es diferente a la referencia histórica de Stirling. La rotonda central de Stuttgart nos induce a pensar en una forma que fue de la que ahora solo queda su huella. El cilindro de Le Corbusier es ahora pero se remite a muchos otros posibles.



En la definición de poesía que nos da Roman Jakobson, el cilindro de Le Corbusier sería más poético, ya que se manifiesta como tal sin intentar representar nada concreto “... *la poesía aparece cuando las palabras son sentidas como palabras, no como simple representación de los objetos que nombran...*”.

Hay, sin embargo, una interesante relación que podemos establecer entre el cilindro de Stirling y *los papiers-collés* y es la manifestación simultánea de los que es objeto y de lo que es fondo. El cilindro de Stuttgart (o el del *Forum* de Tokyo) se muestra como volumen pero también como vacío, de la misma manera que las copas y las botellas de cristal de los papiers están y no están a la vez. Hay implícito en esto una cierta detención temporal, una suspensión en el discurso presente que nos obliga a saltar hacia atrás en el tiempo.

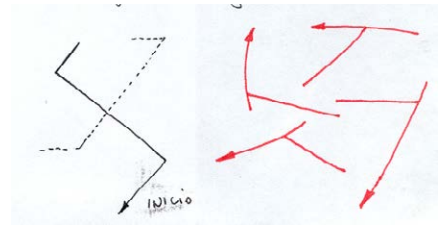


El cilindro de Le Corbusier puede entenderse como una superficie envolvente, ajena por lo tanto a su distribución interior. Se trataría en realidad de una operación de giro, de una línea vertical que se desplaza a lo largo de la circunferencia base. Esta idea de envolvente autónoma que se dispone a recibir la luz es lo que nos permite entender el paso del cilindro a los volúmenes hiperbólicos de la última etapa de su obra. Así, la *Iglesia de Firminy* o la sede de la *Asamblea* de Chandigarh, son el resultado de haber deformado el cilindro por efecto de una violenta luz cenital que perfora el techo del edificio.

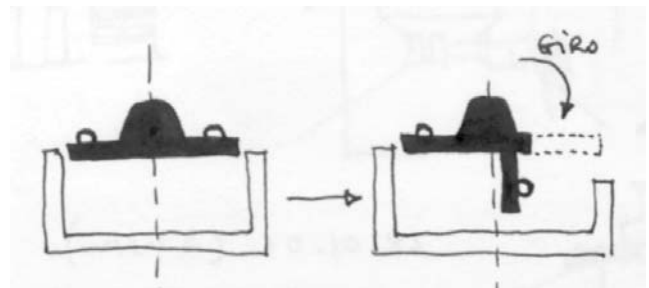
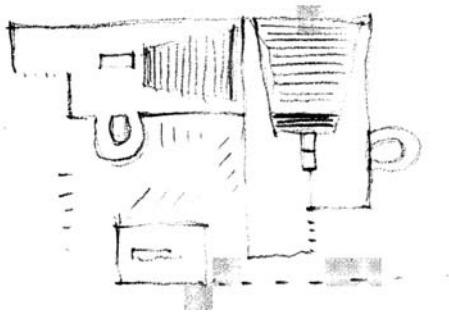
En Stirling, el cilindro es vacío; no pertenece ni siquiera al interior del edificio sino a la Naturaleza, y como accidente, natural, solo podemos rodearlo. El mismo mecanismo de introducir el recorrido como un camino tangente a la envolvente del cilindro vacío lo encontramos en Düsseldorf, en Stuttgart o en la *Biblioteca* de la Universidad de California, de 1988. Aquí la rotonda es giro alrededor de un vacío (incluso vamos progresivamente cambiando de nivel) e implica una discontinuidad, tanto horizontal como vertical.



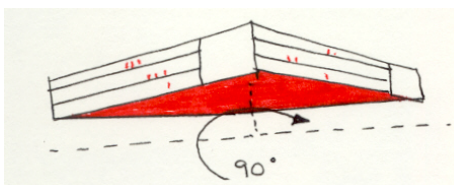
En muchas ocasiones el giro se aplica a toda la composición. Este era un mecanismo que los pintores utilizaban para enfatizar la planitud de sus cuadros. Por ejemplo, en las “*Tres mujeres*” de Picasso, encontramos una figura de esvástica que controla la geometría de la composición.



De la misma manera, el hombre africano que corre se convierte en el Modulor que gira de Le Corbusier.

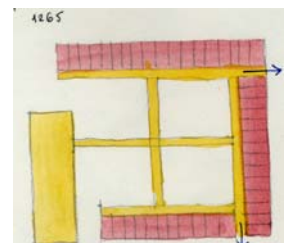


En el archivo de Le Corbusier hay un pequeño croquis que lleva el número **16.270** donde se estudian dos salas de auditorio para el proyecto del *Centrosoyuz*. Ambas salas están asociadas a dos rampas y a dos ascensores. Esta dualidad está formada por el giro a 90° de una misma pieza. En la propuesta final solo quedará una sala, mayor que estas dos, pero los dos núcleos de comunicación permanecen y siguen implicando la idea del giro. De hecho, este posible movimiento nos podría explicar la composición general del edificio, si entendemos éste como el resultado de haber aplicado un giro a un esquema previo que envolvía un jardín.

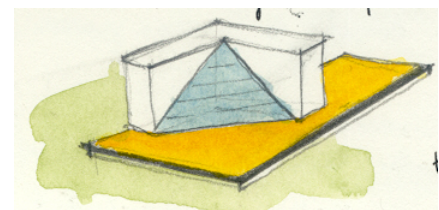


El giro está detrás de muchos proyectos de Le Corbusier. No es necesario que aparezca el “ombbligo” del cilindro central, como en sus cuadros o en la *Cité de Refuge*, sino que basta con que se orienten entre sí 90° las partes de la composición. Así,

por ejemplo, encontramos el giro implícito en proyectos como el del *Convento dominico de La Tourette* o en el del *Hospital de Venecia*. En ambos casos se utiliza para reforzar la unidad y la cohesión del edificio, sobre todo en un esquema tan disperso como el que se supone el de Venecia.

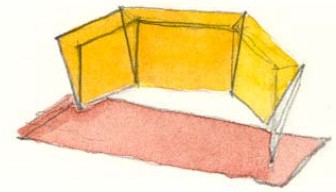


En relación a la *Biblioteca de la Facultad de Historia* de Cambridge, de Stirling, podemos hacer también una lectura desde esta idea: el edificio es generado por un plano vertical que se abre 90° en un gesto similar al de los

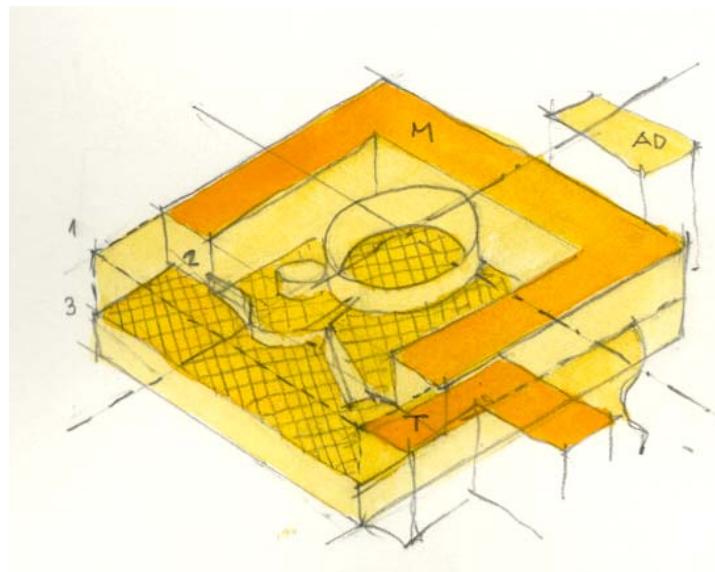


abanicos de Picasso. Según esto, la lámina de cristal inclinada va apareciendo a medida que se desarrolla el movimiento y así la estructura en tres sectores triangulares que forma su carpintería, mostraría el proceso de giro. Al tratarse de una biblioteca no resulta excesivamente aventurado entender el edificio como una metáfora de un libro que se abre y así, la estratificación que va haciendo el vidrio a medida que asciende correspondería a los párrafos escritos que se cristalizan sobre sus páginas.

La misma idea podría ser aplicada a los dos proyectos del Colegio Mayor que Stirling realiza en la primera etapa de su obra. En el de St. Andrews un brazo actúa como el giro del otro mientras que en Oxford, el *Queen's College* se construye a partir de un plano inclinado que gira 45° cuatro veces consecutivas, envolviendo un centro vacío al mismo tiempo que se inclina hacia la luz.



5. Con el mecanismo de la emergencia nos referimos a aquellos casos en los que el objeto aparece emergente al desaparecer la materia que lo rodea. Como en los relieves o en las esculturas inacabadas de Miguel Angel, la forma está presente en la masa inicial y el artista va tallando a su alrededor, a veces en su interior para presentarla a la luz. En Stirling el objeto emerge de la masa pétreo en el museo de Stuttgart para terminar cristalizándose en obras finales (p.e., el *Forum* de Tokyo), dejando incluso la huella de donde estuvo su volumen original. Este mecanismo no es habitual en la obra de Le Corbusier.



4. 3 Afectación del entorno.

Según R. Arnheim “... la forma que adoptan los organismos está en función de las fuerzas que los envuelven ...”. Esta idea podemos entenderla desde la perspectiva del pintor Umberto Boccioni cuando en sus manifiestos futuristas nos propone abrir el objeto y dejar que el entorno penetre en él, es decir, que no solo la forma exterior se vea modulada por esas fuerzas que pueden expresarse a través de líneas, sino que todo el objeto, dentro y fuera, quede integrado en él. Esto es lo que ya venía haciendo Picasso desde el verano de 1910 en Cadaqués: penetrar la forma cerrada.

En la pintura, los objetos estarán creados en función de las interrelaciones con los que le rodean. En arquitectura, además de esto entrarán en juego las condiciones ambientales del entorno. Ya hemos visto como el cilindro de la *Cité de Refuge* se cerraba hacia la calle estableciendo una relación única con el edificio.

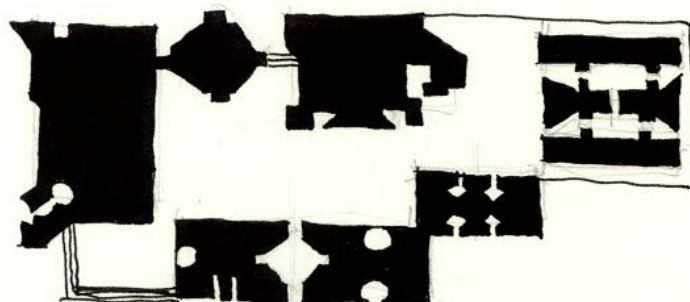
El objeto que absorbe el espacio de alrededor “...al ser colocado en el lienzo se constituye en el marco interno del mismo, señalando los límites de su profundidad, así como el marco real de la pintura señala sus límites exteriores...” (Palau).

El contexto no es necesariamente un dato exterior, puede ser también interior. En la interpretación que el psiquiatra suizo Carl G. Jung hace de la obra de Picasso, con vistas a atribuir al artista un “síndrome esquizoide”, destaca el progresivo abandono de los objetos empíricos y la utilización cada vez más frecuente de imágenes interiores “*más allá de la conciencia*”. Esto puede ayudarnos a entender la evolución de las formas de Stirling en las que a partir de la historia se alcanza el vocabulario abstracto que emplea en sus últimos proyectos, mientras que en Le Corbusier ocurriría al revés, adentrándose en la realidad (clima, tradición, etc.) desde un lenguaje inicial abstracto. Desde imágenes de la realidad a imágenes de la mente o viceversa.



Ahora, una vez que el objeto ha sido abierto, puede ser vaciado. El objeto está disponible y podemos entrar en él. Esto parece hacer Stirling quien despoja al cilindro de todo significado histórico. Ahora su representatividad pasa a ser silencio y lo que fue un elemento simbólico asociado a ciertas ideas cósmicas pasa a ser ahora simplemente lo que es: un vacío. Peso este vacío está lleno de lo que rodea

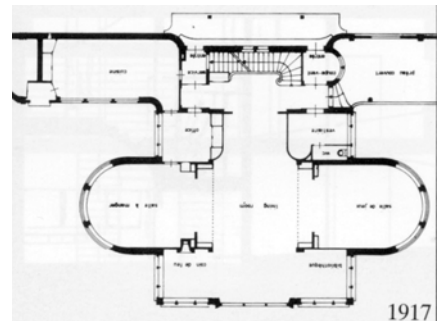
al edificio por lo que la huella material que parece dejar el paso del tiempo es ocupado por otro elemento, atemporal y universal, como es la Naturaleza. La equivalencia de objeto lleno y objeto vacío es algo que podemos encontrar en la obra de Louis I. Kahn (p.e. Centro de Bellas Artes en Fort Wayne. Indiana).



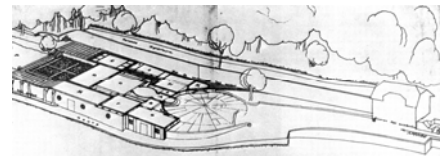


En la máscara Grebo que tanto admiraba Picasso, la envolvente es cóncava en vez de convexa, implicando en su vacío lo lleno. Fiorella Minervino nos da un dato con respecto a esto que resulta sumamente interesante, aunque se refiere a la *Guitarra* de 1912: “... hay aquí un aspecto que será característico del arte moderno y es la tendencia a sustituir el negativo por el positivo, lo vacío por lo lleno ...”, es decir, representar las partes de un objeto mediante una forma que es exactamente su contrario. Por ejemplo, en este caso, el hueco central de la guitarra se sustituye por un cilindro saliente. “...tal característica se observa también en algunas esculturas africanas de Costa de Marfil, en las que los ojos aparecen realizados en forma de cilindros salientes...cambiando el negativo por el positivo...”. Este desplazamiento de conceptos podemos encontrarlo también en Stirling.

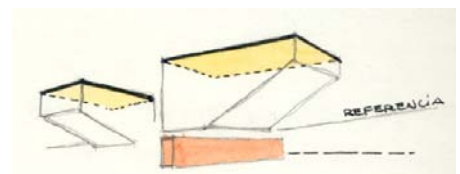
Le Corbusier, que había dibujado muchas veces la arquitectura bizantina en su viaje a Oriente, aprendió de ellas el efecto de integración espacial que provocaban las paredes curvadas, y desde aquí podía llegar a romperlas para situarlas, con una cierta libertad, en el interior de sus casas de los años veinte. Al final de su carrera, estos planos curvados terminarían por cerrarse otra vez convirtiéndose en objetos independientes dentro del espacio continuo de sus cajas.



Vimos en la primera parte como el cilindro de recepción de la *Cité de Refuge* estaba ligeramente desplazado del eje de acercamiento. Este gesto, que tiene su origen en la casa *Favre-Jacot* de 1912, se produce para enfatizar el proceso de acercamiento y el acontecimiento de entrar en el volumen.



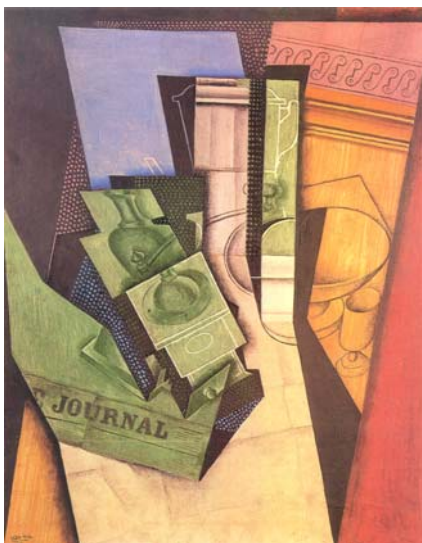
Muchas otras veces, y esto es casi un tópico del Funcionalismo, los volúmenes deben expresar directamente al exterior su espacio interior. Así proyectaban los constructivistas rusos de la OSA y así lo hace Stirling en los *laboratorios de Leicester*. Los prismas que vemos son un negativo, una envolvente, del espacio que contienen.



4.4 Sobre el color.

En el Cubismo, la idea de *forma* precede a la de *color*, reduciendo éste a un papel meramente secundario. Al fin y al cabo es una característica que se presta a continuas variaciones en función de las condiciones ambientales, tanto lumínicas como de interacción con otros objetos. Depende incluso de su propia textura. Así lo afirmaba Braque: “... dos piezas blancas tienen distinto color si son de materiales diferentes”. Tanto él como Picasso lo utilizaban independientemente de la forma, especialmente en la época de los papiers-collés. Si para

Braque, el color es una entidad autónoma que servía para enfatizar las relaciones espaciales al sobreponerle una temática (relación con Cézanne), para Picasso el color podría ser parte integrante de la forma y no una cualidad accidental.



De los pintores cubistas, el único que llegó a esbozar una teoría del color fue Juan Gris, quien estableció una serie de correspondencias entre color y forma “... así, a la cualidad del color, es decir al tinte, le corresponde la silueta mientras que a la intensidad, es decir, al tono, le corresponde la dimensión o la extensión de la forma...”. Llegó incluso a asociar formas concretas a colores: “... a las líneas curvas les corresponden colores expansivos y luminosos mientras que a las rectas colores concentrados y sombríos. Con el color rojo podemos construir formas orgánicas y con el azul, geométricas...”. Esta teoría del color que también encontramos en los escritos del Purismo le serviría a Gris para crear el equilibrio dinámico en sus telas.

La teoría está basada en las sensaciones que, supuestamente, producen en el espectador. El mismo Gris añade que su método ya implica la experiencia de éste “... no es la materia la que deba hacerse color, sino un color el que debe convertirse en materia ... así, si Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella; compongo con abstracciones (colores) y decido cuando estos colores se hacen objetos...”. No le interesa a Gris que el espectador actúe por su cuenta y así añade: “ ... si particularizo las relaciones pictóricas hasta el punto de representar objetos, es para que el espectador no se vea obligado a hacerlo por sí mismo y para evitar que la combinación de formas coloreadas le sugiera algo que yo no pretendía...”.

A pesar de que estas ideas están escritas en el verano de 1923, los pintores puristas ya las conocían a través de la cercanía de Ozenfant y Gris. De hecho ideas similares a las expresadas por Juan Gris pueden ser leídas en los artículos de L'Esprit Nouveau, aunque los puristas van más allá al considerar la universalidad de reacciones en el espectador, lo que les lleva a extender estos principios a otros elementos de la pintura y a convertirlos en indiscutible teoría científica.



El color de la arquitectura de Le Corbusier pasa del primer blanco, sobre el que se aplican los colores puristas en algunas caras interiores para enfatizar su condición plana, al gris del hormigón visto, en una segunda etapa, sobre el que se aplican los colores puros. De una teoría purista que busca la perfección formal también a través del color se pasa a una práctica local, enraizada en el lugar, donde los colores se entienden como texturas inherentes al material.

En el Stirling de los museos, el uso de colores estridentes y contrastantes entre sí, aplicados en elementos que conviven con la textura de una piedra siempre excesivamente vetada, no persigue más objetivo que informalizar una monumentalidad artificialmente creada. Tras una primera etapa de ladrillo visto y lámina de vidrio colocada en finas envolventes, pasa al uso pétreo y masivo del color como algo artificial que el arquitecto incorpora sobre sus objetos históricos. Solo al final de su obra parece querer recuperar algo de la sobriedad inicial.



4.5 El objeto como signo.

Tanto en la arquitectura de Le Corbusier como en la de Stirling encontramos muchas veces las mismas formas repetidas, aunque ligeramente transformadas para adoptarlas a cada caso concreto. En el primero por su tendencia al tipo, primero, y a la universalización de los símbolos al final. Tenía además el arquitecto, la costumbre de revisar los anteriores cuadernos de apuntes para recuperar viejas ideas. En Stirling, porque sus fuentes históricas le informan de la presencia continua de ciertas formas a lo largo del tiempo.

Para ambos arquitectos la posible manipulación de estas formas–tipo, generalmente figuras de la geometría elemental, va asociada a unos referentes que ya existen en nuestro pensamiento, ya sea como estructura geométrica ya como objetos de la memoria colectiva. En este sentido podríamos entender estas formas dentro de la teoría que utiliza Yves–Alain Bois (experto conocedor del Cubismo) para explicar el origen y los mecanismos de la multisignificación en los *papiers-collés* de Picasso.

Básicamente, Bois parte de los conceptos de Ferdinand de Saussure y de Charles Sanders Peirce, creadores de la semiótica moderna, para aplicarlos al Cubismo. Del “*Curso de lingüística general*” del primero, extrae cuatro características de los signos:

1. La arbitrariedad y la desmotivación, es decir, no hay una relación entre el signo y lo que representa (p.e. la palabra *árbol*).
2. Se encuadran en un sistema, cuyo valor vendrá dado por la ambigüedad y la flexibilidad que posean los signos contenidos en él.
3. Contextualismo, actuando de acuerdo al entorno en el que se ubican.
4. Se asocian unos a otros mediante ciertas reglas.

Estas características que “permiten” a Picasso explorar las posibilidades de multisignificación de sus objetos, puede aplicarse fácilmente al uso muy diferente que de las formas puras, cilindros, cubos, etc., hacen Le Corbusier y Stirling, aunque los significantes a los que puedan referirse sean muy diferentes.

El maquinismo de Le Corbusier al principio y la Naturaleza inmutable y universal al final, parecen estar referidas a la manera de interrelacionarse las formas puras entre sí. Los desplazamientos de significado, más presentes en Stirling que en Le Corbusier, suponen

también una manera de aprovechar las condiciones de flexibilidad de los signos. Si en Picasso el mismo signo puede ser usado para denotar el cuerpo de una botella, de una guitarra o de una persona, en Stirling el mismo cilindro puede resolver un vestíbulo, un patio o una taquilla de información.

La teoría de Bois continúa, apoyándose ahora en Peirce. Este filósofo y matemático estadounidense establece tres categorías de signos:

1. *Iconos*: signos que tienen algunas cualidades del modelo que representan.
2. *Índices*: donde la relación es de orden, de correspondencia punto por punto del signo y lo que representa.
3. *Símbolos*: signos convencionales, por ejemplo la palabra árbol ya citada.

Lo que nos propone Bois es estructurar desde aquí, el desarrollo del Cubismo en dos grandes periodos. Por un lado, la utilización de *iconos* hasta 1912, como mecanismo de análisis de la realidad, y por otro, los *índices* y los *símbolos* para entender los *papiers-colles* y el Cubismo sintético.

Lo que nosotros podemos trasladar al terreno de la arquitectura es, básicamente, el uso de estos dos últimos: los *símbolos* que debidamente manipulados (repetición, inversión, etc.) permiten alcanzar la *multisignificación* y los *índices*, que dotan de significado a una posible malla subyacente que convierte el lienzo (o el terreno) en un plano autónomo de trabajo.

Como vamos a ver en los capítulos siguientes, es esto lo que va a determinar el proceso de proyecto de los arquitectos especialmente de Le Corbusier, quien trabajando dentro de una malla, materializada o no en la estructura, irá modificando y cualificando los volúmenes funcionales que previamente ha seleccionado de la geometría más elemental, para insertarlos en ella.

En el caso de Stirling, ya lo dice Dal Co: “... *Stirling se empeña en reconducir el proyecto arquitectónico a su dimensión exclusivamente lingüística...*”.



5. Sobre el proceso de creación

Afirma Von Moos, que en Le Corbusier “... *la manera de pensar y la manera de traducir plásticamente una idea, se llevan a cabo por medio de la misma escritura, ya se trate de arquitectura o de pintura...*”. Desde esta idea podemos entender que las leyes de la creación son las mismas en todos los campos artísticos y que las únicas diferencias estarán en los medios empleados y en los fines perseguidos.

Entre el Cubismo y la arquitectura de Le Corbusier y de Stirling, las analogías son numerosas ya que hay una clara influencia, en este orden, de unos sobre otros. El propio Le Corbusier, pintor y arquitecto, aprendió los mecanismos del Cubismo de Picasso y de Braque, posiblemente a través de Ozenfant, seguidor de Juan Gris, y con ellos realizó sus pinturas del Purismo. Las conexiones entre Purismo y arquitectura en Le Corbusier han sido objeto de análisis en muchas ocasiones, e incluso el propio autor se refirió a ellas. La deuda de Stirling con Le Corbusier, aunque menos destacada, también es manifiesta (véanse los escritos de Stirling).

En cualquier caso, la relación Cubismo-Le Corbusier y Le Corbusier-Stirling, tuvo lugar al comienzo de sus carreras, de tal manera que en el desarrollo posterior de su obra fueron siendo absorbidas por los mecanismos de creación propios de cada arquitecto. Transparencia, interpenetración del espacio interior y exterior, introducción del movimiento en la forma estática y continuidad son conceptos comunes al Cubismo y a la Arquitectura Moderna. En este capítulo vamos a tratar de las posibles analogías, no tanto en el resultado de las obras como en los procesos de creación. Para ello se han seleccionado aquellos proyectos que nos parecían más significativos.

5.1 El proceso de creación del Cubismo.

El Cubismo trabaja con los temas de la realidad, ya sean objetos, figuras o paisajes. Desde ellos investiga las posibilidades de crear una obra autónoma, con sus propias leyes intrínsecas, que siendo diferentes a las del motivo real, lo representen a la vez que ofrezcan al observador un mayor conocimiento del mismo.

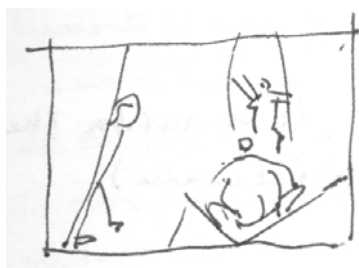
De alguna manera, el pintor cubista reconstruye una nueva realidad que deberá ser *aprehendida* por el espectador, aunque se trate en el fondo de la misma que vive. Hildebrand, como veremos más adelante, denomina a esta nueva imagen “*la forma activa*”.

Para el análisis del proceso de creación del cubismo hemos recurrido a la que posiblemente sea la obra más emblemática del movimiento, “*Las Señoritas de Aviñón*”, de 1907, en la que se encuentran, aún en estado inicial, casi todas las ideas que manejará Picasso en los años siguientes. Contamos con numerosa documentación publicada sobre el trabajo previo de este cuadro y es desde ella que vamos a plantear las siguientes ideas.





Dos cuadros de 1906, pintados en Gósol, creemos que son los antecedentes directos del “*Las Señoritas de Aviñón*”: “*Dos desnudos*”, en el que se representa a una misma mujer vista desde dos puntos de vista opuestos, y “*El Harem*”, un cuadro que inspirado en Ingres, multiplica la misma figura desde distintas poses y en el que éstas parecen querer fundirse con las paredes de la habitación vacía. No hay entre ellos una relación de progreso; se trabajaron posiblemente a la vez e incluso es posible, que en la cabeza de Picasso, el modelo fuera el mismo. De hecho el pintor solía empezar varias telas a la vez, siete u ocho, para verlas progresar simultáneamente.



El primer esbozo que encontramos, directamente relacionado con “*Las Señoritas de Aviñón*”, entre sus libretas de trabajo está en la página “I” del cuaderno 42 (los “*Cuadernos de Picasso*” fueron publicados por Arnold y Marc Glimchen en 1986, coincidiendo con la exposición que desde Mayo a Agosto de ese mismo año tuvo lugar en la Pace Galerie de Nueva York). No obstante, en los anteriores cuadernos hay algunos estudios sobre los rasgos de la figura humana que luego reaparecerán en el lienzo (ya conocemos los continuos desplazamientos en la obra de Picasso). De hecho los especialistas relacionan con el cuadro hasta 16 cuadernos de bocetos, aunque sólo en el bloque central, en total 8, elaborados entre Mayo y Julio de 1907, reconocemos realmente la composición final.

En el dibujo que citamos, se muestran 3 figuras femeninas que se miran una a otra configurando un espacio cerrado entre ellas. Aquí el espacio es mucho más profundo que en la obra pintada y las figuras, sin las dos centrales que luego añadirá, no han empezado aún su proceso de transformación.

Posiblemente, y de acuerdo con los citados cuadros “*Dos desnudos*” y “*El Harem*”, las tres figuras correspondan en realidad a una sola repetida en diferentes poses. De hecho son las tres que en la versión definitiva aparecerán distorsionadas, de menor a mayor complejidad, si las

vemos de izquierda a derecha siguiendo el sentido de las agujas del reloj. De esta manera la mujer que está de pié a la derecha llegará a un estado intermedio de transformación entre las otras dos.

Si hacemos esta lectura, la figura de la izquierda que entra, se convierte en la de la derecha, que estando de pié, realiza un leve giro hacia el espectador, en escorzo de $\frac{3}{4}$, y descenderá colocándose en cuclillas para, en la simultaneidad de su posición, seguir mirándole a la vez que lo hace hacia la profundidad del lienzo. Resulta interesante observar en este sentido, que las radiografías y los análisis de la pintura que se han hecho han demostrado que esta figura en cuclillas ha sido la última pintada.



No se trataría, por lo tanto, de una escena, sino de una secuencia temporal que se pinta de una sola vez.

La lectura que acabamos de hacer implica “saltar” en el cuadro definitivo las dos figuras centrales, que aunque concebidas posteriormente en los bocetos, aparecerán antes en la obra pintada. Estas dos figuras

son utilizadas por Picasso como eje central de la composición, que en su posición vertical establece el giro ó la simetría.

Tanto si se trata de un giro o de un reflejo, hace referencia a la identidad de las otras tres mujeres: la misma figura que gira ó la misma que aparece a un lado y a otro del eje. A partir de estos presupuestos, lo que se representa en el lienzo es en realidad, una interrelación entre elementos que el pintor ha decidido colocar en él, pero que no corresponde a ningún modelo externo.

La visión simultánea de varias figuras, dispuestas en diferentes puntos del espacio, es mas intensa cuando dichas figuras tienen que ver entre sí. Los “hilos” que en nuestro pensamiento tendemos entre ellas (mas firmes si los extremos que unen son similares), manifiestan un cierto “*poder de lo invisible*”.

Ésta simultaneidad implica un Espacio y un Tiempo correlativos, algo que ha interesado en muchas ocasiones a los pintores. En este sentido nos remitimos al análisis que de la pintura de Poussin hace C. Lévi-Strauss o al de J.A. Ramírez sobre las arquitecturas pintadas como definición de espacios que corresponden a momentos temporales diferentes. La idea fue ya

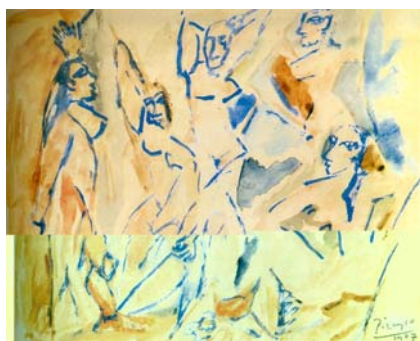


utilizada por Picasso en 1903, en el cuadro “*La Vida*”, donde no pintó un discurso único sino una simultaneidad de discursos, y desde aquí trasladó el mecanismo a la

exploración sobre una sola figura, pasando de ser la narración, al deseo de poseerlo.



Volviendo a los cuadernos de “*Las Señoritas de Aviñón*”, encontramos en ellos numerosos bocetos que estudian poses distintas de una misma figura, por separado. Son dibujos figurativos que muestran la enorme capacidad de Picasso como dibujante. Después de estos estudios encontramos otros en los que se superponen: sobre una figura frontal se dibuja una lateral u oblicua, a veces completamente de espaldas, pero ahora seleccionando aquellas líneas que se consideran esenciales en la definición de cada pose. La superposición de imágenes necesita de la simplificación para mantener la identificación del modelo.



Simultáneamente, estudia la repetición de esas poses en una composición con varias figuras, que como se ha dicho, no es sino la misma. Se buscan ahora las relaciones no visibles, aquellas que permitan unir las en el espacio, para lo que Picasso empezará a extender sobre el papel los contornos y las líneas direccionales básicas del cuerpo y de sus extremidades. De esta manera comenzará a formarse un entramado lineal bidimensional como representación de uno tridimensional.

Sobre este armazón se irán colocando los fragmentos “esenciales” que corresponden a las diferentes visiones de las figuras, “aplastándose” contra el papel al ser sometidos a su condición plana. Son ahora las leyes del lienzo las que mandan.

Como vemos, se trabaja con una única figura, tal vez dos si añadimos la central y no la consideramos un “estado previo” de las otras tres (las radiografías que se hicieron en los ochenta en el M.O.M.A. de Nueva York, demostraron que las figuras laterales eran originalmente como las del centro y que fueron evolucionando sobre el propio cuadro, según la secuencia de bocetos de los cuadernos). Posiblemente el aspecto inicial del cuadro evocaría las composiciones de “*Las Bañistas*” de Cézanne.

Poco a poco se va construyendo un complejo sistema de planos abiertos interactivos que se soportan sobre un armazón lineal creado por una sola figura que se mueve, sobre sí misma y sobre el cuadro. En palabras de Palau: “...un sistema de planos transparentes e interpenetrantes que se sitúan en un marco de escasa profundidad en el que la figura reemerge a medida que el espectador estudia el lienzo...”.

Uno de los aspectos que no debemos pasar por alto es que es el espectador quien realmente unifica las figuras, y que lo que ha hecho el pintor ha sido darle los datos que provoquen y conduzcan su actividad.

Se trata por lo tanto, de una pintura de relaciones en la que el modelo, ya conocido, no es más que una excusa para investigar sobre el poder de lo invisible en la percepción y en el conocimiento. Si cada elemento o rasgo de una figura se mostraran aislados posiblemente no

seríamos capaces de identificarlos, sin embargo, su posición en la figura completa o la relación con otras partes de la composición, nos permiten reconocerlos. Russoli da una descripción bastante acertada del proceso: “...analizar la estructura interna de cada objeto y buscar la trama que relaciona varios objetos entre sí, trama que es utilizada por la percepción para ver simultáneamente los objetos en el espacio...”.

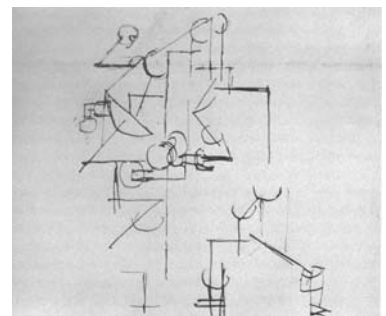
Para terminar con este análisis del proceso de creación del cuadro “Las Señoritas de Aviñón”, podemos resumir el proceso de la siguiente manera:

1. Estudio de la estructura básica y esencial de la figura.
2. Implicación del espacio y del tiempo en la presentación simultánea de dicha figura desde diferentes puntos de vista.
3. Extensión del mecanismo de simultaneidad a la propia figura.
4. Creación de relaciones entre varias figuras mediante la extensión de sus líneas direccionales.
5. Reordenación de la pintura a partir de la malla que genera el punto anterior.
6. Inicio del proceso de percepción y aprehensión del espectador.

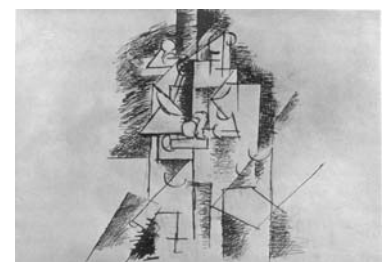


La construcción del cuadro se hace desde las figuras que se sitúan primero espacialmente, para después, en el proceso, ir llenando su vacío, formando al final una “superficie continua” en la que fondo y figura están tratados de manera similar. Aquí se sitúa la deuda de Picasso con Cézanne.

Al final, la continuidad es necesaria en la obra ya que no se intenta hacer una abstracción de la realidad deteniéndola en un instante, sino prolongar su experiencia a través de un equivalente plástico. Al ceder al espectador el protagonismo, el pintor le invita simplemente a continuar con su experiencia existencial, pero ahora de una manera más consciente.



El progresivo dominio de esta técnica permitirá a Picasso trabajar cada vez más en un terreno mas complejo, casi diríamos, empezando desde el punto 5, dando ya por hechos los cuatro anteriores. Así, en dos dibujos reproducidos en el artículo de Yves-Alain Bois, “La semiología del Cubismo”, encontramos que el método utilizado tanto por Picasso como por Braque para realizar sus obras mas herméticas de 1910 y 1911, empieza con un entramado de líneas rectas, que pertenecen al lienzo, y líneas curvas que pertenecen al modelo, y que pueden girar alrededor de las primeras (se refiere al signo de la hoz, ya visto en el capítulo anterior). Sobre este armazón se aplican arbitrariamente la luz y la sombra para crear una progresiva separación del fondo.



5.2 El proceso de perfeccionamiento del Purismo

La intención general de los pintores del Purismo era encontrar a través de su pintura una forma de hacer controlable el Universo. El Arte para ellos no respondía a una necesidad natural sino a aquella que llevaba al hombre a desear dar orden a lo que le rodea, y esta “puesta en orden” es lo que le desvelaría la belleza absoluta, la Armonía universal.

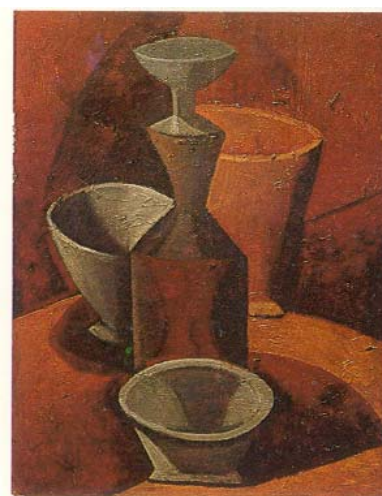
El artista conocía las leyes generales, que no eran otras que las de la geometría, y su trabajo por tanto, consistía en mostrárselas al espectador, al que se le transmitirían a través de “Sensaciones Primarias”, comunes a todos los hombres.



En un proceso que iba de la Concepción a la Composición, el artista seleccionaba los objetos mas efectivos para construir una obra “perfecta” que produjera en el espectador dichas sensaciones: *“... pintar es crear construcciones, organizaciones formales y coloreadas que proceden de temas-objeto, portadores de propiedades elementales ricas en desencadenantes subjetivos...”*.

Como el Cubismo, el Purismo actuaba directamente en el espectador, de tal manera que el cuadro ya no era un intermediario entre la Naturaleza y él, sino un acontecimiento autónomo que le informaba de una realidad más allá de la que podía alcanzar, afectándole además en su ánimo. Los objetos, elegidos y asociados por el artista, crearían una “sinfonía de sensaciones” que situarían al espectador en un estado de cualidad particular: alegría, tristeza, felicidad ...etc. Para ello debía establecerse *“... una sintonía entre los números de las vibraciones del objeto y los números del órgano receptor...”*.

Todo esto no supone nada nuevo. Acabamos de ver el proceso de creación de “*Las Señoritas de Aviñón*” y estas mismas ideas podrían aplicarse allí. La diferencia entre Cubismo y Purismo radica en los medios empleados: la descomposición de los objetos es más dinámica en el primero mientras que la geometría es más general en el segundo. No obstante, el propio Picasso pasó en algún momento muy cerca de los presupuestos del Purismo, aunque fuera en 1908.



Una visión global de los cuadros que los pintores puristas elaboran en el período en que sitúa el movimiento, de 1918 hasta 1926, nos muestra la estrecha evolución a la que sometieron sus principios:

1. Al principio, la composición se reduce a unos pocos elementos, a los que ellos llaman objetos-tipo, que se organizan a partir de una línea de horizonte que sugiere, en un mecanismo cèzanniano, la división del espacio a partir de un plano vertical y otro horizontal.

2. A medida que el Purismo se desarrolla, aumenta el número de figuras y empiezan a plantearse las cuestiones de Transparencia y Simultaneidad. Se introduce con esto las ambigüedades de lo visible y lo invisible, así como la interacción de espacios abiertos y cerrados. Ahora las formas se entremezclan hasta hacer inseparables sus contornos.

3. Se empiezan a construir “objetos nuevos” como resultado del paso anterior: Por un lado objetos transparentes, que se superponen para formar otro (por ejemplo dos copas, o lo que Le Corbusier llamó “*Totems*”), y por otro, objetos opacos, que proyectan una sombra que se independiza del objeto y adquiere corporeidad (por ejemplo las guitarras).

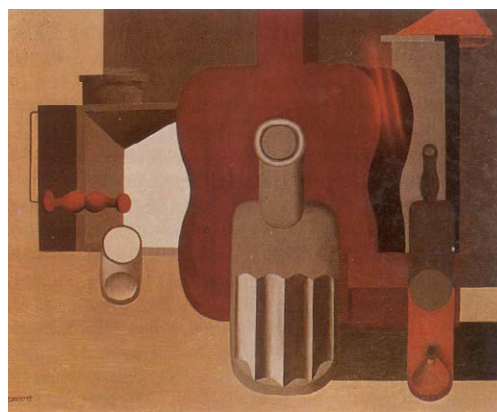
Paralelamente a esta evolución de los objetos, lo hacen los sistemas de composición:

1. Una única dirección oblicua o dos ortogonales.
2. Dos direcciones paralelas que tienden a cerrar la composición, creando una lectura envolvente.
3. Una multiplicación de los ejes que, determinados por la superposición de los objetos, conducen a la dispersión de la obra.

Como podemos ver, no hay mucho espacio para la creatividad del artista; su actividad parece limitarse a evolucionar desde lo anterior en busca de un cada vez mayor perfeccionismo.

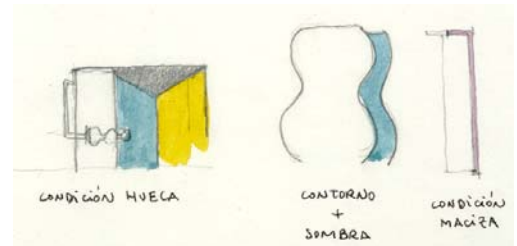
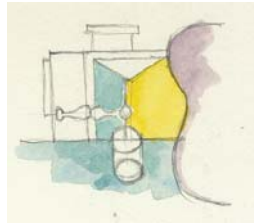
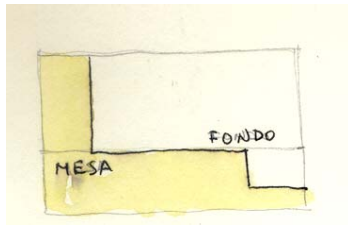
Como ocurrirá con la arquitectura, los cuadros de la etapa purista de Le Corbusier, no son hechos aislados sino parte de un proceso de evolución continua, donde determinadas formas y determinados mecanismos de relación entre ellas se someten una y otra vez a reflexiones que surgen en cada ocasión. Esto es lo que ya vimos en la primera parte con los cinco proyectos de la *Cité de Refuge*, y es lo que vamos a ver, tanto en los cuadros del Purismo como en los proyectos de Arquitectura.

En la obra “*Composición con guitarra y farol*”, de 1920, se establece una simetría directa a partir de la colocación de la guitarra y una frasca de vidrio, en vertical, en el centro del lienzo. A un lado se sitúa una botella de vino a medio llenar y al otro, un vaso de cristal delante de un farol. Entre los dos compensan la presencia de la botella al otro lado, mientras que por encima de ésta, se dibuja el mástil de la guitarra, simplificado en su perfil. Los objetos están colocados de tal manera que establecen una lectura continua de la composición.



En el plano inferior (mesa), aparecen entonces, de izquierda a derecha, tres objetos transparentes: vaso, frasca de vidrio y botella, que se anteponen a un fondo que, al menos conceptualmente es de madera. En el plano superior, que en la terminología purista es el espacio profundo, se colocan los tres objetos opacos: farol, guitarra (solo su parte inferior) y mástil; los tres son de madera, como la mesa.

Los tres objetos de madera construyen la guitarra: el cuerpo central y su sombra adosada que a la vez muestra el espesor de la caja del instrumento, el mástil, reducido a su esencia geométrica, y el farol, a la izquierda, que hace referencia al espacio interior de la guitarra.

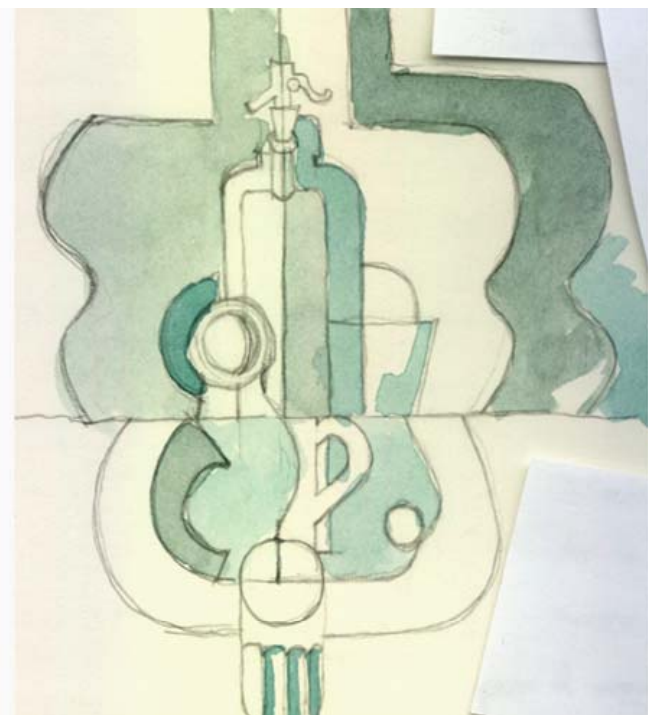


Pero además, la frasca de cristal se incorpora también a la guitarra ya que su embocadura hace de agujero central de resonancia mientras que sus acanaladuras remiten a las cuerdas y por lo tanto también al sonido. El cuadro así, es entonces, una guitarra, una botella y un vaso. Nada más. Lo interesante de este proceso de construcción de la obra es que desde un objeto previamente seleccionado se ha procedido a representarlo mediante otros elementos que son parte del vocabulario purista.

Al año siguiente, 1921, Le Corbusier pinta “*Bodegón con Sifón*”, que aunque lleve este título, lo que realmente vemos es una guitarra, y no demasiado lejos de la que acabamos de analizar.

Ahora la línea divisoria es más clara y de hecho nos obliga continuamente a tener que saltarla para leer el cuadro como una unidad. Los objetos están ahora superpuestos, e incluso la propia guitarra parece formarse desde sucesivas expansiones planas.

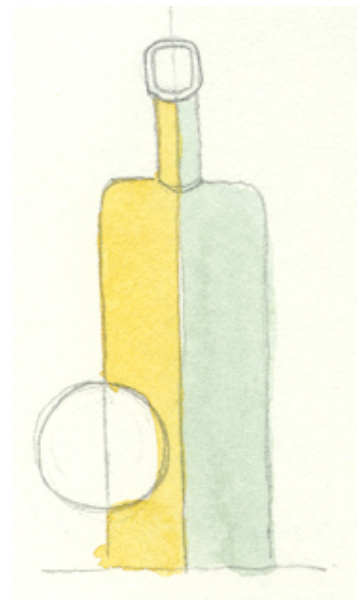
La simetría es ahora mucho más compacta lo que nos invita a intentar leer el cuadro como únicamente la representación del instrumento. Si lo hacemos desde aquí, entonces todos los objetos transparentes que hay por delante de ella serán parte de la guitarra: la embocadura de la jarra será el agujero de sonido, expresado también a través de la botella de cristal, el mecanismo del sifón corresponderá al clavijero y las acanaladuras del vaso, a las cuerdas.



Sin embargo en este cuadro, a diferencia del anterior, los objetos se superponen entre ellos, manejando distintos contornos y sombras. Si descomponemos los objetos veremos los

elementos que se están manteniendo de cada figura: así en la botella vemos que el lateral derecho mantiene su curvatura, igual que la jarra, mientras que el izquierdo reduce su tamaño hasta acercarse a la escala de la jarra. La embocadura, asimismo, aumenta para formar el agujero de la guitarra. Como vemos, estas superposiciones dan lugar a la formación de nuevos objetos que podrán ser utilizados en sucesivas obras.

A un lado y otro del eje, las zonas de color van contrastando entre ellas. Como ocurría en el Cubismo, no hay una fuente determinada de luz, aunque los objetos sobre la mesa parezcan más iluminados que los que están sobre el fondo. Sin embargo resulta interesante ver cómo es sobre el fondo que se proyectan las sombras mientras que sobre la mesa no parece haber ninguna. Esta divergencia de formas y luces, posiblemente persiga la construcción de un objeto más compacto, sin tener que recurrir a su representación de los elementos que lo crean en la realidad, sino a los del propio lenguaje purista.

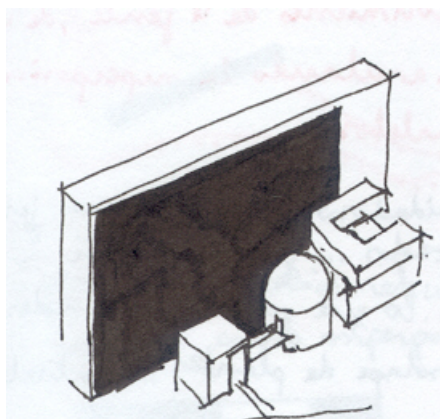


5.3 El proceso de proyecto en Arquitectura

Las arquitecturas de Le Corbusier y de Stirling tienen muchos puntos en común. Ambas utilizan volúmenes similares, extraídos de la geometría elemental, que son articulados en una unidad equilibrada, en la que cada uno de ellos conserva una cierta independencia. Cada uno de estos volúmenes corresponde a una parte diferenciada del programa, y será la luz o la representatividad quienes determinen la forma final que adquieran en el proyecto.

Lo que diferencia principalmente a Le Corbusier de Stirling, además de las fuentes de sus vocabularios, es el proceso de creación de esas unidades: si en el primero supone un proceso “aditivo” en el segundo será “sustractivo”. En un caso se suman las unidades y en otro se dividen. Ambas formas de proceder tienen que ver con una idea de continuidad pero el sentido entre uno y otro es opuesto:

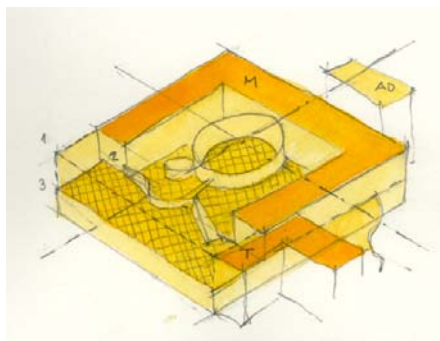
1. Podemos suponer la existencia de un espacio vacío inicial en el que se van insertando los volúmenes que, previamente seleccionados, se unen entre sí mediante elementos de continuidad. Sería la operación de un ensamblador (en la terminología de Von Moos), de un montador que cuidadosamente va estableciendo relaciones de volumen, textura o distancia en cada incorporación.



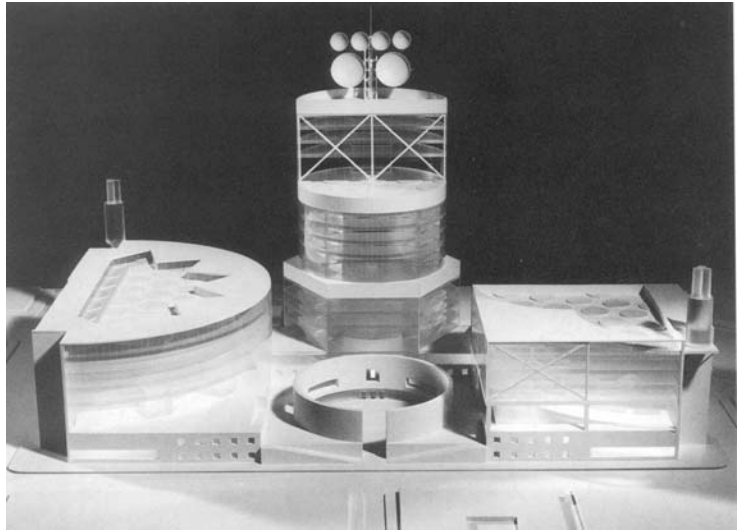
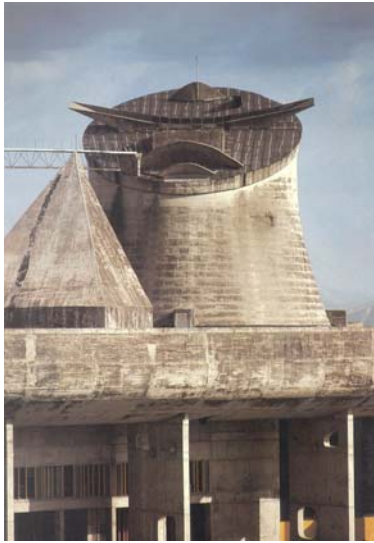
Este proceso “aditivo”, que podemos encontrar en los pintores puristas, es el que maneja Le Corbusier en su arquitectura, y de la misma manera que en la pintura, desde una realidad concreta y particular se acercará, en la manipulación de las formas, hacia la abstracción.

2. Una segunda hipótesis partiría del espacio lleno que estaría dispuesto para un proceso de vaciado que fuera mostrando las diferentes partes del objeto. Los vacíos entre las figuras emergentes tendrían características de las piezas que les rodean, es decir, participarían de las cualidades comunes iniciales.

Esta idea podría aplicarse a lo que ya conocemos de la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart de Stirling: si suponemos una mesa pétrea inicial que ocupa todo el solar, el edificio sería el resultado de una talla que lo convierte en relieve. Se trataría ahora de un proceso sustractivo, que podríamos identificar con la pintura de Gris: partir de formas abstractas que, en el proceso de creación del cuadro se convertían en objetos con un significado concreto... desde lo general a lo particular.



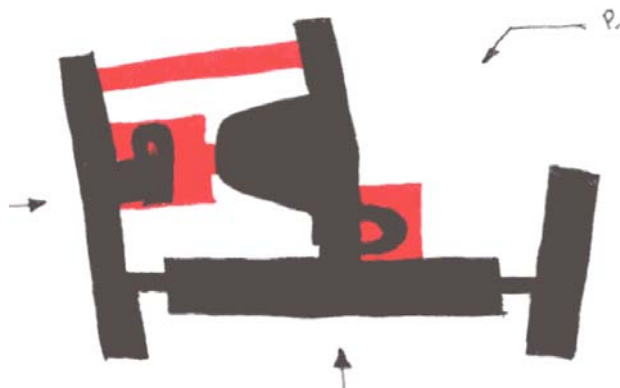
Si el método aditivo va del objeto a la regla (las leyes de la geometría), el método sustractivo va de la regla al objeto. El primero supone que el espacio pierde lugar, o existencia, para cederlo al objeto mientras que el segundo implica que la materia cede su lugar al espacio. En el primero estamos “generando” materia mientras que en el segundo estamos “destruyéndola”, ó en la terminología de Bergson: en el primero estamos construyendo una tensión que en el segundo se libera.



Podríamos también añadir, cómo el método de Le Corbusier parte de unos referentes desde los que se aleja, mientras que el de Stirling supone un acercamiento a ellos. Esto nos puede ayudar a entender las últimas obras de ambos arquitectos. Si en las obras finales de Le Corbusier, las formas ya no son tan puras (el cilindro original de la *Cité de Refuge* se ha convertido en el embudo hiperbólico de Chandigarh), las de Stirling sin embargo lo serán precisamente en los últimos proyectos (Tokyo, Los Ángeles, etc...).

Un análisis detallado del proceso de proyecto de Le Corbusier, en dos casos concretos nos va a servir para completar este capítulo y comprobar las similitudes que encontramos entre su método de trabajo y el de Picasso.

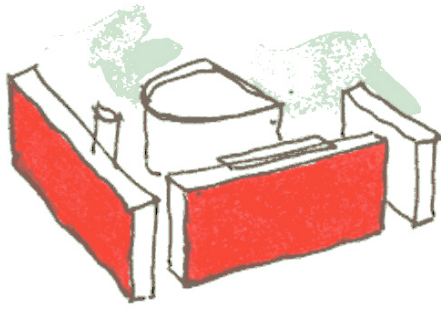
5.3.1 *Centrosoyuz*. Moscú, 1927-1932. Le Corbusier



La invitación a participar el concurso para el nuevo edificio de las Cooperativas soviéticas le llega a Le Corbusier en el verano de 1926, aunque la entrega de la primera fase no se hará hasta Enero de 1928, y además sólo entre arquitectos soviéticos.

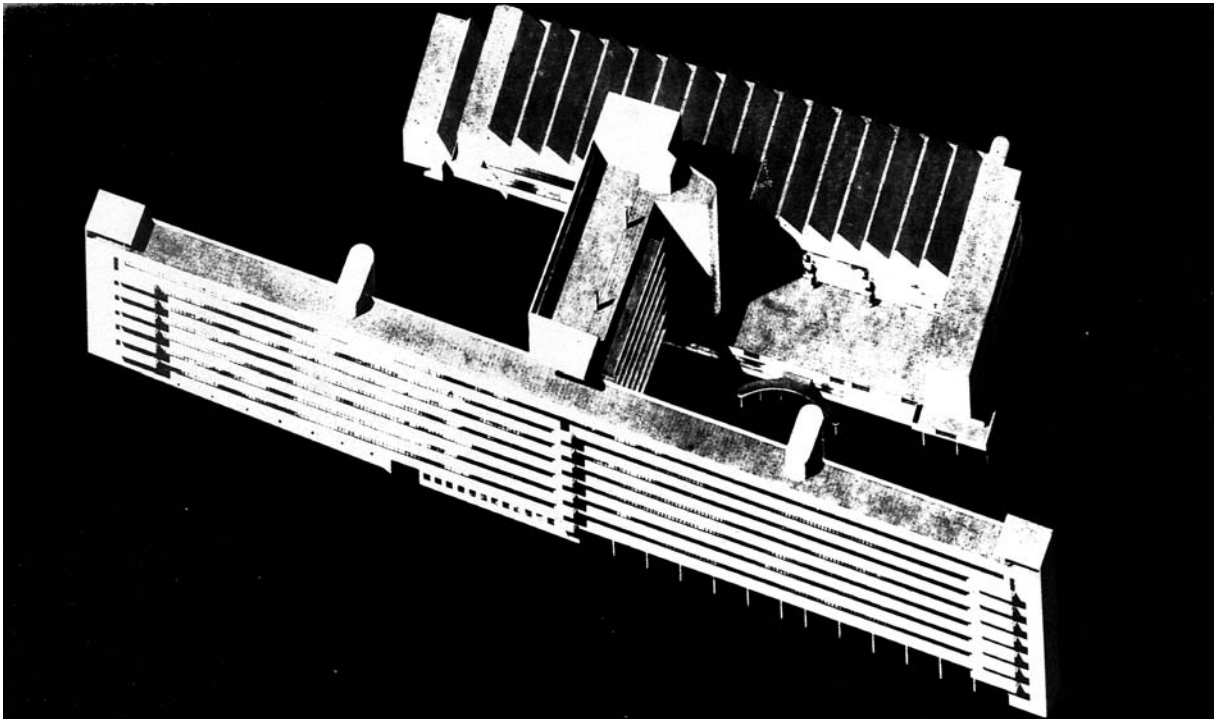
La segunda fase, en la que participan arquitectos extranjeros, de Alemania, Austria, Francia e Inglaterra, se entrega en Julio de 1928 y es en la que resulta ganador Le Corbusier. En Octubre de ese mismo año se presenta el Proyecto de Ejecución, que tras las oportunas

modificaciones, especialmente por cuestiones urbanísticas, es definitivamente aprobado en Enero de 1929, iniciándose a continuación las obras.



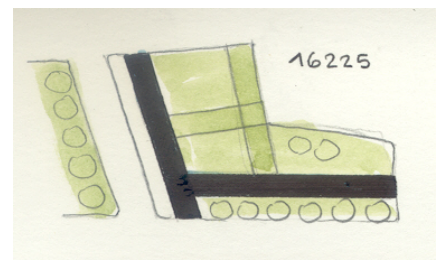
El programa incluía 3.500 despachos para funcionarios y algunos usos representativos, como Auditorio, club recreativo y Restaurante. Además del distinto carácter de las funciones, había que considerar como una cuestión de especial relevancia, la necesaria diferenciación entre las zonas de tránsito, sobre todo en planta baja, y las zonas de trabajo.

En los proyectos que estaban elaborando los arquitectos soviéticos en esta época, especialmente los destinados a vivienda colectiva, se partía de una clara separación entre los bloques “funcionales”, generalmente destinados a dormitorio, y los volúmenes auxiliares, en los que se alojaban las funciones “representativas”. Uno de los que más admiraría Le Corbusier sería la *Residencia de estudiantes* de Nikolaiev.



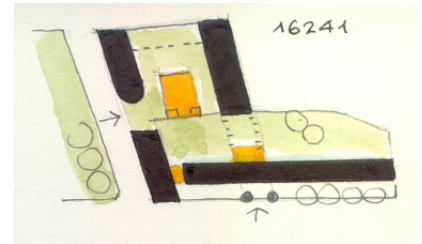
Como ya vimos en la Ciudad del Refugio, el proceso de proyecto comenzaba por estudiar mediante organigramas la correcta ubicación del programa, así como las relaciones entre sus diferentes partes. También aquí, en el *Centrosoyuz*, el proceso consistirá en adaptar las piezas preconcebidas para cada uso, a las dimensiones y a la forma del solar.

En el croquis **16.225**, que corresponde al inicio del proyecto, las oficinas se sitúan en bloques largos y estrechos, elevados sobre el terreno para permitir la libre circulación en planta baja. De esta manera se protege el interior del solar que puede destinarse a jardín. Una vez situados los bloques dibuja la prolongación de los límites



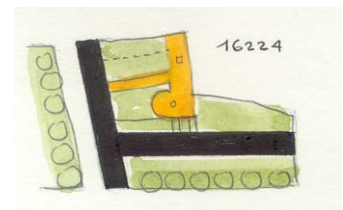
del solar para buscar las geometrías que definen e intentar desde aquí, plantear una malla implícita, algo parecido a lo que ocurría en la pintura. Se señala el centro en el bloque lateral y se le da a la otra fachada la condición de filtro al anteponer una hilera de árboles.

En el siguiente croquis, **16.241**, añade otra pieza lineal pegada a una medianera interior, y coloca la sala principal en una supuesta simetría. De esta manera, Le Corbusier va estructurando el solar mediante los bloques de oficina, entendidos como líneas que delimitan las zonas verdes. El auditorio permanece como un volumen autónomo.

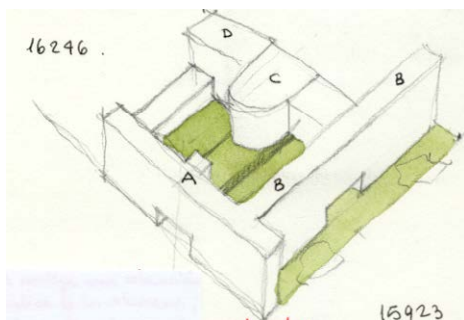
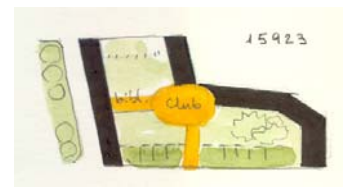


Los núcleos de comunicación van apareciendo entre los bloques mientras que el acceso principal se enfatiza en el dibujo con dos puntos. La fachada lateral parece ahora recoger la posible entrada de coches.

En el **16.224** empiezan a diferenciarse dos órdenes: por un lado el de las piezas simplemente funcionales (despachos) y por otro, el de las representativas (salas singulares y recorridos). Empieza a establecerse la dualidad, la “doble escala”.

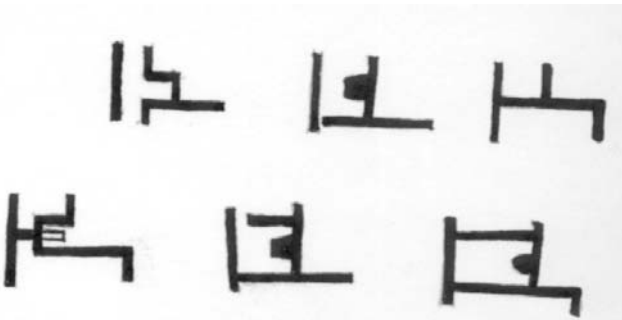
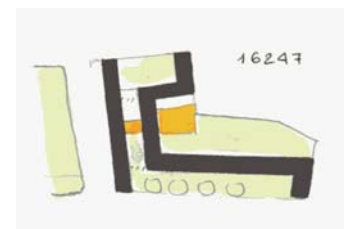


Este dibujo, que corresponde a un croquis del propio Le Corbusier y que aparece en el Archivo con el número **15.923**, nos muestra la superposición de usos principales en los que está pensando para la pieza central. Así coloca sobre el club obrero, el auditorio, y sobre éste, el restaurante. Su posición es la consecuencia del encuentro de las direcciones principales de acceso.



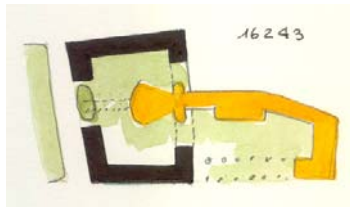
En el croquis **16.246**, se estudia mediante una esquemática axonométrica, la colocación plástica de los volúmenes, previamente diseñados, en el solar. El auditorio queda aquí enfrentado a la entrada lateral.

En el **16.247**, aunque la creación de espacio exterior es más dudosa que en los anteriores, es interesante la idea de simetría que se plantea hacia la calle con árboles.



Como vemos hay un cierto aire “*beaux-arts*” tras estas composiciones, no ya por las propia forma que adoptan sino incluso por el método de establecer ciertas jerarquías que subordinen unas partes a otras. De hecho en los papeles originales encontramos continuamente pequeños bocetos al margen, que exploran de forma

rápida, el efecto global de la composición, en esquemas que evocan tipologías barrocas.

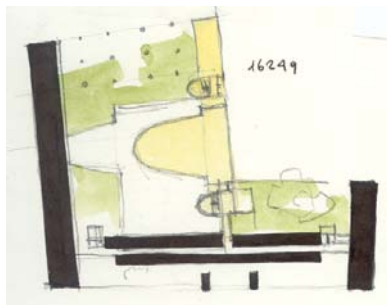
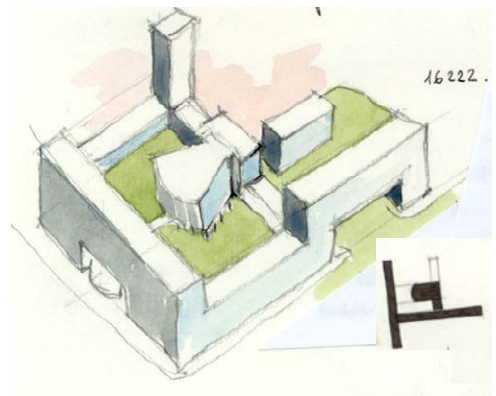
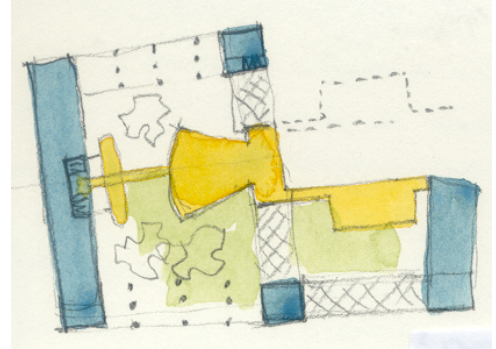


El proceso continúa con el **16.243**. Ahora se diferencian dos zonas de entrada desde la calle al interior del solar. Por otro lado, el auditorio comienza a tener la forma plástica adecuada mientras que los núcleos de comunicación empiezan a independizarse de los volúmenes lineales.

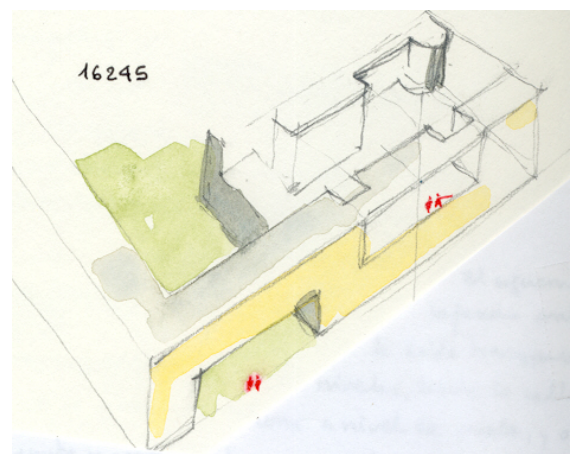
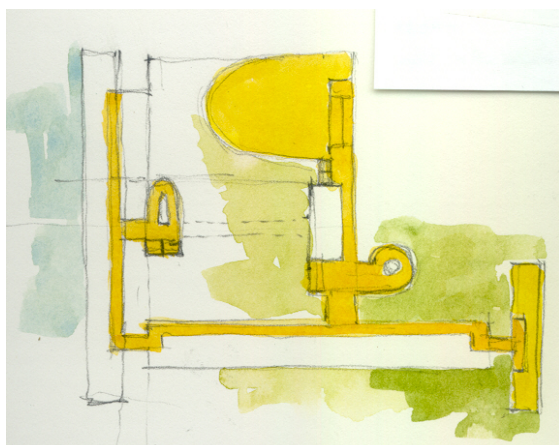
Estas ideas se van a ir concretando en el **15.949** donde además se plantea la posibilidad de crear una cierta transparencia hacia la zona profunda del solar. Es muy interesante ver cómo aparecen ya las dos rampas a cada lado de la galería que lleva al auditorio, tratadas como objetos independientes.

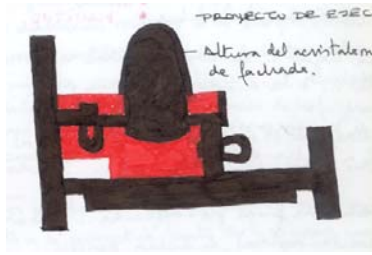
En la siguiente axonométrica, en la que se muestra la elevación de los volúmenes, se ve que Le Corbusier no piensa en ellos como simples bloques lineales, sino que además, la misma extensión en planta se puede llevar al alzado, planteando de esta manera, la ocupación del espacio mediante una cierta delineación tridimensional, o, en palabras del propio Le Corbusier “... una composición atmosférica...”.

En el croquis **16.245** se hacen “profundas” las líneas de los bloques, acercando en este punto el proceso de proyecto a una postura casi escultórica. Ahora los vacíos de la masa, tanto a nivel de calle, como a nivel elevado, provocan la transparencia del edificio.



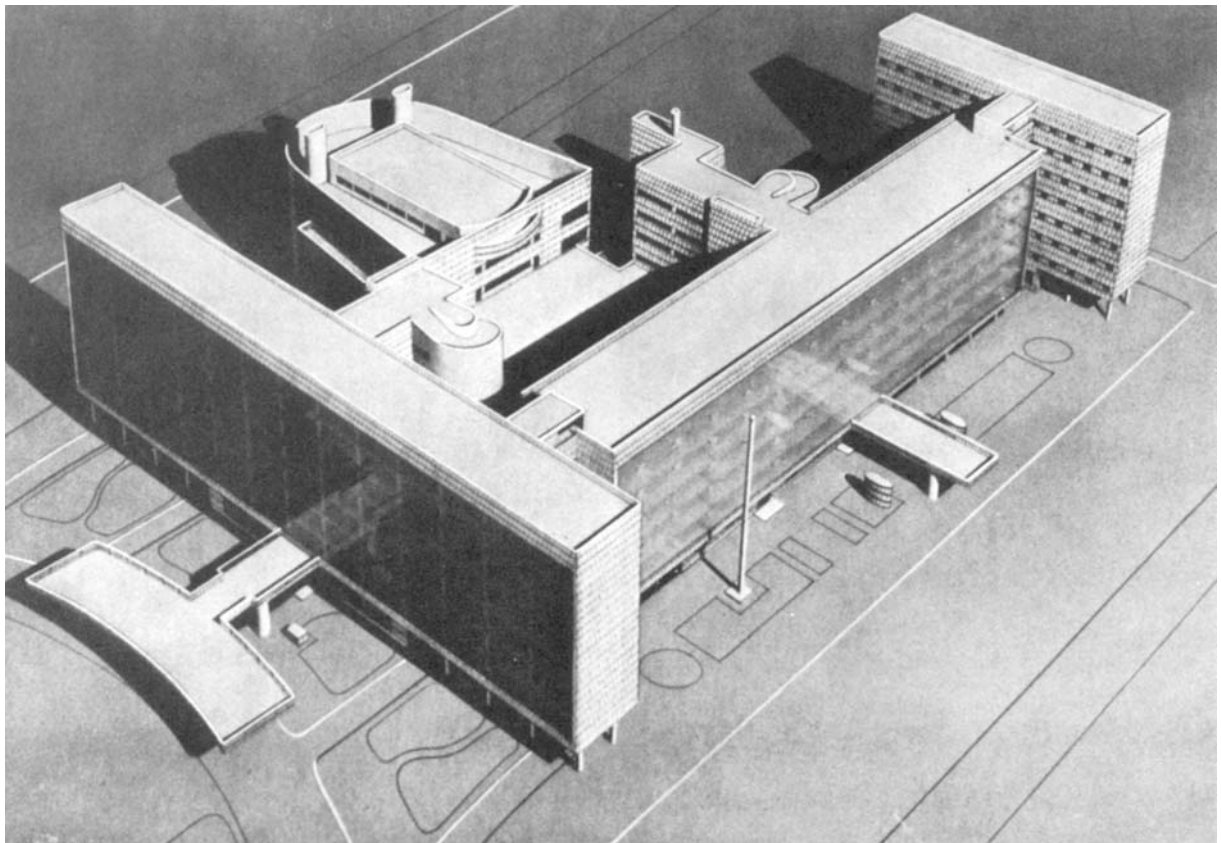
Por último, el dibujo **16.249** nos presenta ya el edificio prácticamente en su estado definitivo. Ahora los bloques se muestran como simétricos hacia las dos calles, ocultando el despliegue de volúmenes plásticos que se esconden detrás. Desde aquí hasta el final, las variaciones ya solo se referirán a la posición del auditorio.



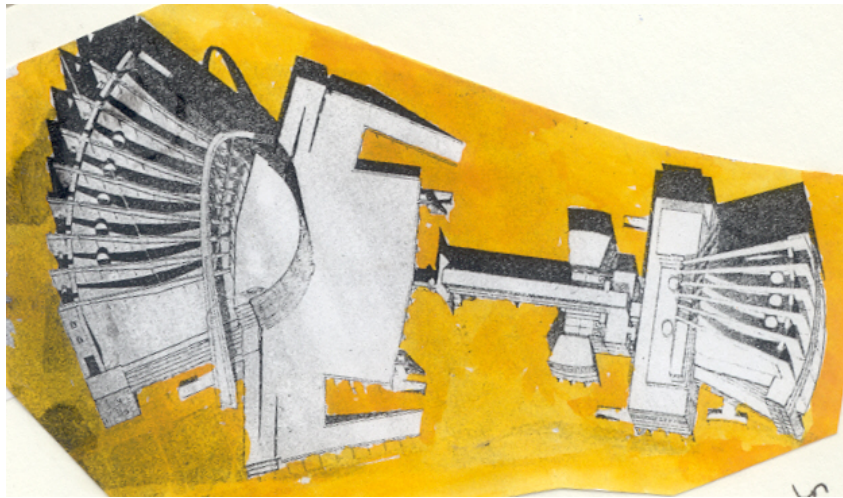


Como hemos visto, el proceso de proyecto es similar al que encontramos en la primera parte de esta tesis en la *Cité de Refuge*. Como allí, las funciones son ordenadas en abstracto y referidas a determinados volúmenes que les son propios. Por un lado se colocan en el perímetro del solar los volúmenes funcionales, de carácter lineal, y por otro, en el centro y protegidos por los anteriores, los volúmenes representativos. Desde aquí se busca la integración con el terreno, a través de la geometría, para finalmente proceder a indagar en la forma plástica adecuada a cada uno, desde presupuestos perceptivos, lumínicos, acústicos ...etc.

No hay una gran diferencia con el método del Purismo, ni siquiera con el del Cubismo, pues tanto allí como aquí se trabaja sobre unas figuras previamente seleccionadas sobre las que se investiga tanto su manipulación como su incorporación a un sistema de relaciones con otras, pero en este caso se trata sobre todo de un proceso de perfeccionamiento formal.



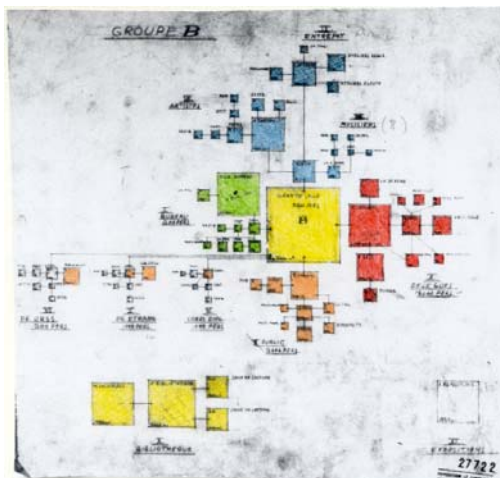
5.3.2 Concurso *Palacio de los Soviets*. Moscú, 1931. Le Corbusier



El concurso se inicia el 17 de Abril de 1931, con el envío de una carta a 15 arquitectos soviéticos de prestigio, solicitando su colaboración en la definición del programa para el nuevo edificio. Estos primeros convocados entregan sus propuestas, lógicamente muy formalistas ante la indefinición de las bases, el 14 de Julio, y ese mismo día se inicia una segunda convocatoria, abierta, en la que participan además arquitectos extranjeros invitados.

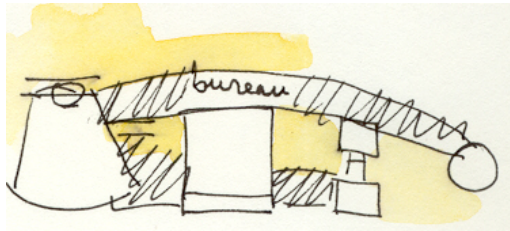
La fecha de entrega de la segunda convocatoria es el 20 de Octubre aunque posteriormente se amplía al 1 de Diciembre. Le Corbusier, que se presenta cobrando el doble de honorarios que el resto de invitados (Gropius, Mendelsohn, Perret, Poelzig ...etc.), no entrega su propuesta hasta el 20 de Diciembre. Su proyecto, esperado con expectación, tendría una favorable acogida, aunque fue calificado por algún medio de comunicación como de “...*excesivamente industrial y carente de imagen representativa...*”.

Le Corbusier, que tenía en su estudio fotografías de las maquetas que se presentaron a la primera convocatoria, fijó su atención en los montajes que venían utilizando los arquitectos soviéticos desde que en 1922, los hermanos Vesnin presentaron su propuesta, transparente y funcional, para el concurso del *Palacio del Trabajo*.



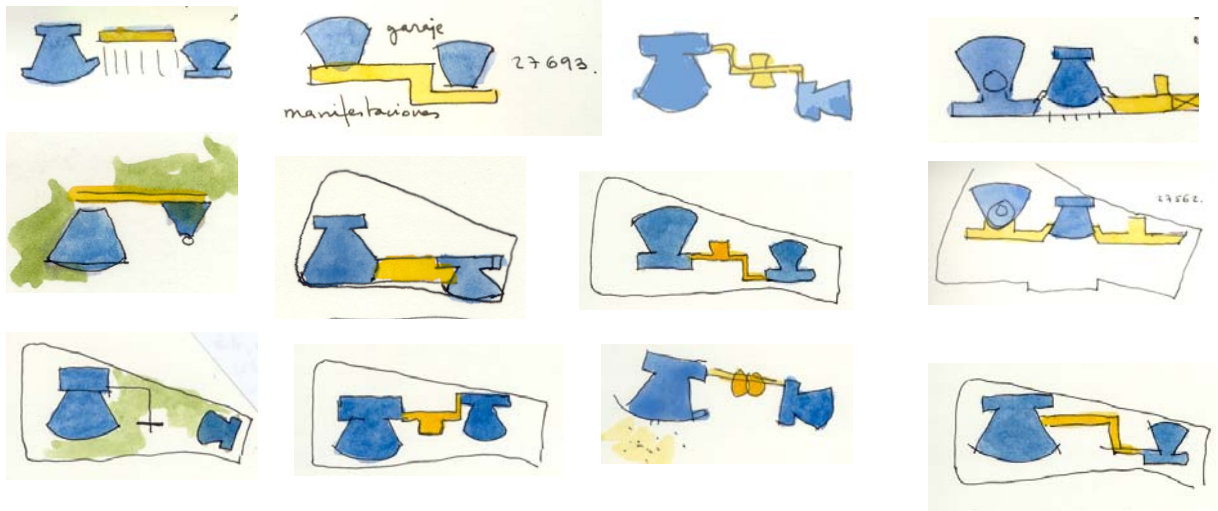
El proyecto comienza estudiando el programa que, en esta ocasión estaba claramente organizado en 4 zonas, mediante organigramas de cuadrados proporcionales a la superficie que necesita cada pieza. Posteriormente se procederá a colocarlas en el lugar que le corresponde de acuerdo a su función, para después proceder a unirlas con líneas que establecerán las relaciones y comunicaciones necesarias. Esta forma de iniciar el proyecto garantizará el correcto funcionamiento del edificio pero además implica una manera de ver el contenido como una serie de volúmenes independientes que han de ser montados.

Hay dos piezas importantes a las que deben subordinarse las demás; estas son, la sala mayor, para 15.000 personas (A), y la sala menor para 5.000 (B).



Desde el principio, la idea es colocar las dos piezas de auditorio prediseñadas como sectores de círculo, en el solar, estableciendo un diálogo entre sí, y conectadas por los usos menores (salas pequeñas, 2 de 500 y 2 de 200 personas, y la administración).

En principio los usos menores ("C" y "D" del programa) adoptan un esquema lineal conectando directamente las dos salas mayores. Así, los primeros croquis, que datan del 6 de Octubre de 1931, estudian de manera muy esquemática, las distintas posibilidades en relación a la forma del solar.



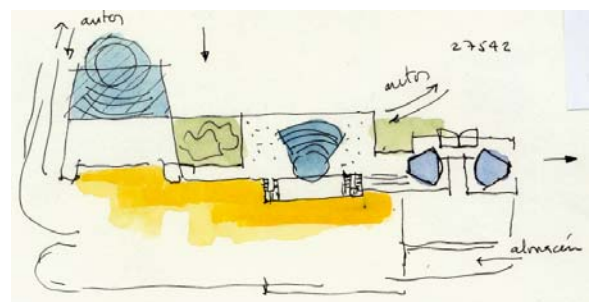
Simultáneamente se trabaja con los accesos, diferenciando entre peatones y coches por un lado, y entre acceso público y acceso privado por otro. En estos primeros croquis se plantea una primera plataforma elevada a través de la cual se va a producir la entrada general de asistentes.

Casi todos los croquis de estos primeros pasos del proyecto van situando las piezas a lo largo del solar, en una secuencia de volúmenes y de vacíos que se asoman al río Moskova.



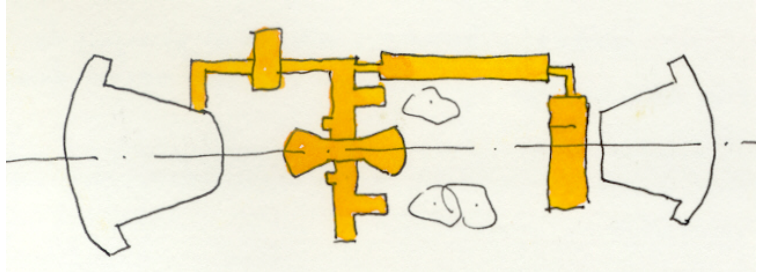
Entre el 6 y el 9 de Octubre quedan planteadas prácticamente todas las posibilidades, pero Le Corbusier empezará ahora a trabajar en busca de la mayor cohesión posible, sin perder la individualidad de las piezas.

Así, en el croquis **27.542**, del 9 de Octubre, las dos salas pequeñas de 500 personas, se colocan enfrentadas, mientras que una sala de exposiciones rodea al auditorio menor.

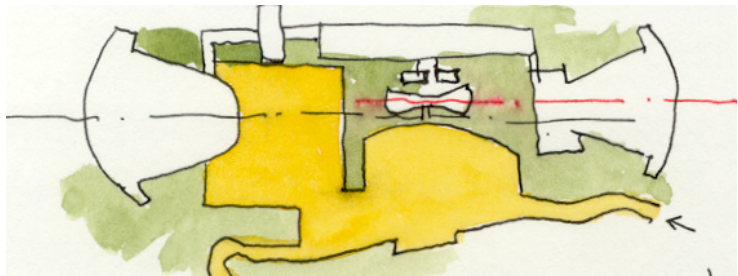


Los croquis del 10 al 23 de Octubre muestran alternativamente la posibilidad de integrar las piezas singulares en una plataforma continua que va dejando ver el nivel original y la dispersión provocada por la colocación suelta de cada una. Esta plataforma, a la que se accede a través de enormes rampas, tiene carácter de nivel 0, aunque esté elevada.

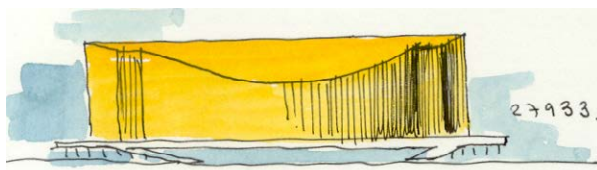
En uno de los croquis del día 23, aparecen ideas más definitivas. Le Corbusier decide ahora enfrentar las dos salas, colocándolas a lo largo de un eje creando así un juego de simetrías, parciales y generales, que dan cohesión y unidad al conjunto.



Como puede verse, el montaje se establece con las 4 piezas del programa predefinidas desde su forma óptima, dejando que el proceso de proyecto se centre casi exclusivamente en cuestiones de relación o de definición plástica de la forma (en una entrevista a Charlotte Perriand, asidua colaboradora en estos años del Le Corbusier diseñador, decía que el método de trabajo en el estudio consistía en resolver primero las cuestiones funcionales para posteriormente centrarse en el problema plástico).



La integración de las *pre-formas* se hace no solo en base a ejes de simetría o de equilibrio, sino también mediante la estratificación de planos horizontales, es decir, mediante un mecanismo cercano al modo de trabajo del bajorrelieve, en base a una cuidadosa definición de llenos y de vacíos. El solar se trabaja por completo, definiendo varios niveles sobre los que se organizan los diversos movimientos.



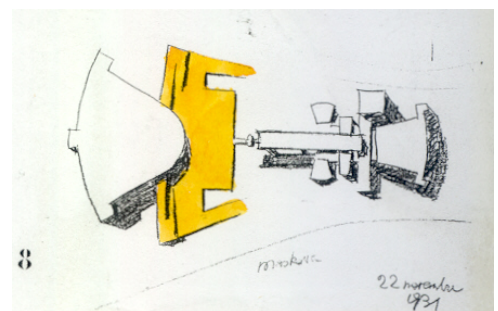
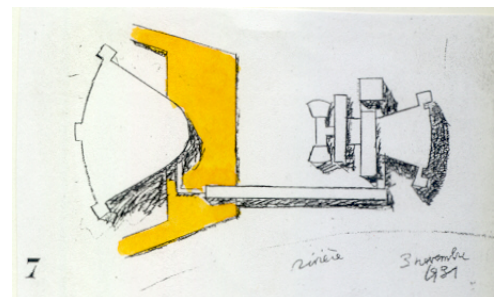
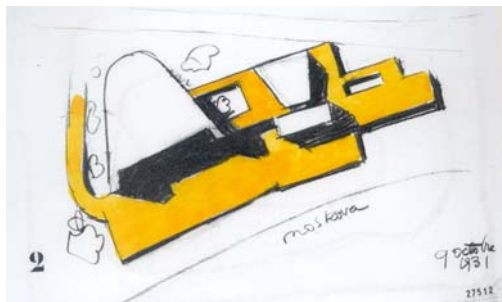
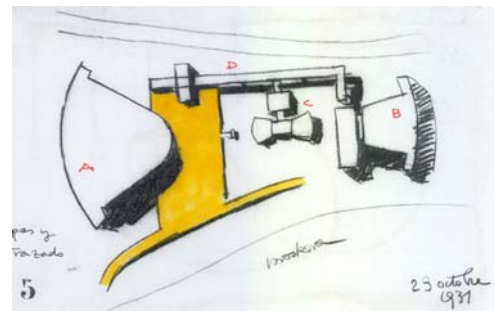
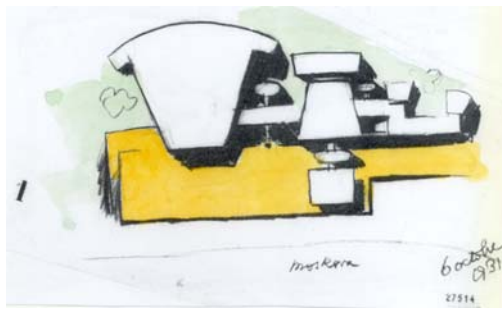
C coherentemente con lo que había escrito en 1923 en su libro "*Hacia una Arquitectura*", la imagen final del edificio será el resultado de elevar en el espacio el volumen generado por la planta (la imagen que hoy tenemos de

su propuesta definitiva no aparece hasta el final del proceso).

En la propuesta del 3 de Noviembre se vuelve a mover la administración, cada vez más lineal, mientras que en la del día 22 aparece la solución prácticamente definitiva. Después de casi dos meses de trabajo, todas las piezas se colocan en una simetría absoluta.

El resto del proceso ya sólo consistirá en estudiar la estructura de cada pieza y procurar su integración en la forma definitiva. Es ahora cuando se indaga en la imagen del edificio al exterior: la forma de abanico y la concha flotante de hormigón no aparecen hasta los croquis del 5 de Diciembre.

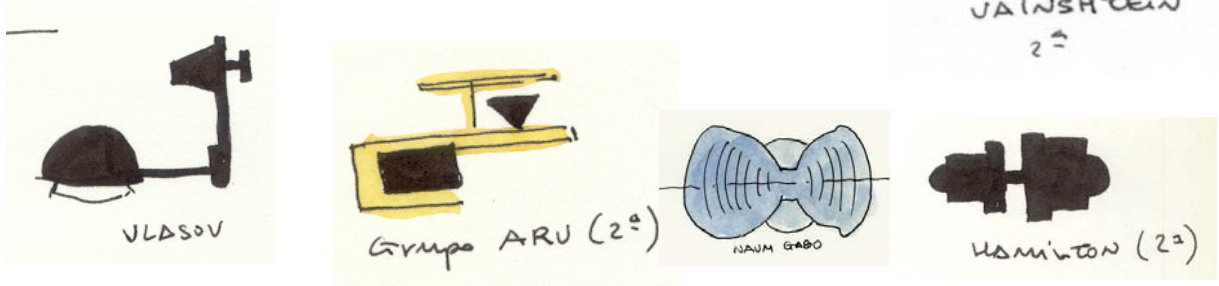




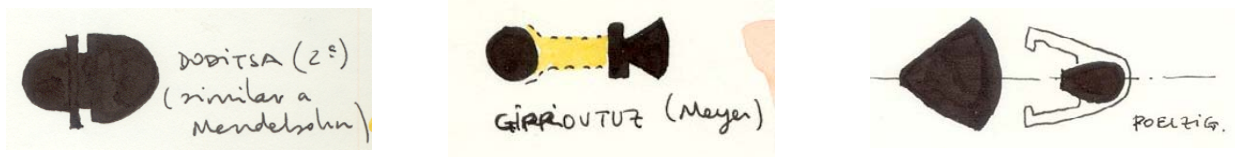
En la propuesta definitiva, la plataforma inicial ha quedado reducida prácticamente a ser lugar previo a la gran sala, pero la integración interior-exterior que antes se confiaba a los vacíos, se recupera ahora con la apertura directa de las dos piezas principales, a través de su estructura y de las formas de su sistema acústico. La Naturaleza, que en los primeros croquis parecía coexistir con la edificación, ha sido absorbida por el propio juego de volúmenes de tal manera que ahora sólo vemos el recorrido del sol del que se cuelga el techo de la sala principal.

Posiblemente, la complejidad del programa invitaba a un planteamiento así del proyecto, de hecho encontramos muchos paralelismos con las propuestas de otros concursantes. Por ejemplo, existe un planteamiento similar entre los primeros croquis que hemos visto y la soluciones presentadas por Vishinsky y Vainshtein.

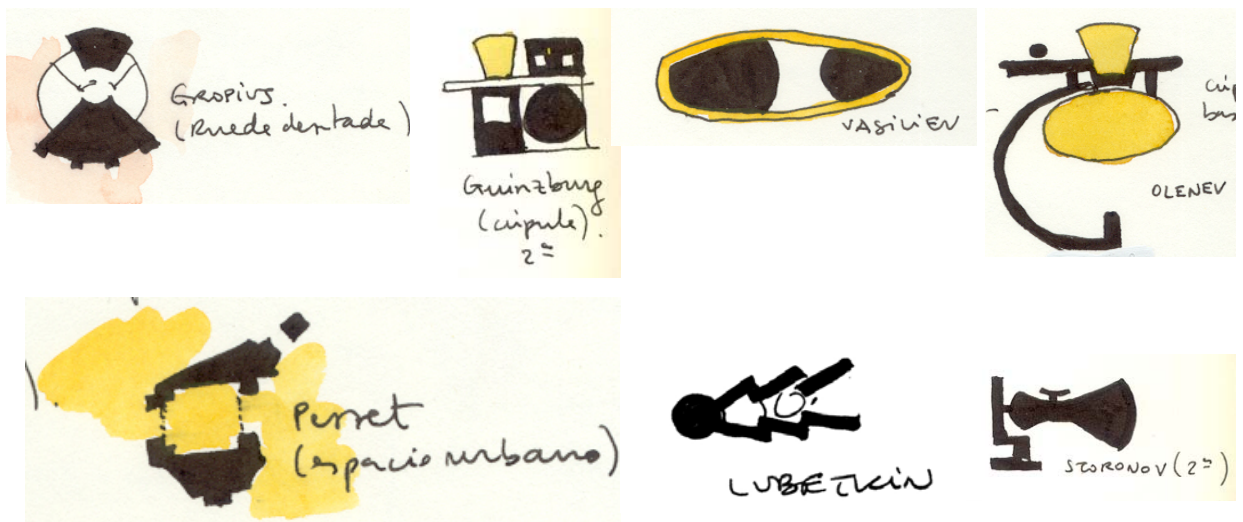
También podemos ver un paralelismo entre el estado intermedio, de primeros de Noviembre, y las propuestas de Vlášov y Aru.



Por último, la propuesta definitiva se acerca a las de Gabo, Doditsa, Hamilton, Meyer y Poelzig.



Realmente no era fácil encuadrar el programa en un único edificio, y de hecho, propuestas como las de Gropius, Nikolsky o Guinzburg, resultan bastante dudosas en su escala, mientras que la sorprendente propuesta de Perret, parece eludir directamente el problema de la imagen monumental que habría de tener el edificio.



En el siguiente capítulo vamos a completar esta investigación sobre el proceso de proyecto con un análisis de los mecanismos geométricos que controlan y determinan la exacta colocación de las piezas en el ensamblaje del conjunto.



6. Trama y Urdimbre

6.1 La Urdimbre del lienzo.

Para los pintores cubistas el lienzo poseía una trama implícita capaz de ordenar los fragmentos que resultaban de su análisis de la realidad exterior y que iban a colocarse sobre él. La autonomía de la tela y la necesaria planitud de la representación imponían de alguna manera la utilización de esta *urdimbre*, considerada previa a la realización de la obra de arte. Cada pintor introducía este recurso en función de su investigación personal, lo que se traducía en una diferente manifestación de la misma en la obra acabada.



Paul Cézanne utilizaba la trama del lienzo a partir de la geometrización del fondo. Éste ya no se entendía como un elemento secundario que sólo servía para enmarcar y resaltar la figura, sino que ahora se convertía en el entramado geométrico desde el que se generaba todo el motivo. La construcción del cuadro de Cézanne se hacía a partir de la aparición progresiva e interrelacionada de las pinceladas pequeñas que, situadas según la estructura del fondo, hacían progresar (emerger) el modelo en el lienzo. Toda la representación quedaba de alguna manera guiada desde el principio hasta el final, y así, figura,

fondo y trama del lienzo coexistían con igual importancia en la obra.

Picasso y Braque, en su análisis de Cézanne, heredan este mecanismo, pero lo incorporan a su especial proceso de descomposición. En ellos, la trama se hace más independiente del modelo y aparece claramente dibujada simultáneamente con los fragmentos de la representación.

En el caso de Picasso, la trama es creada desde el propio modelo. Ya vimos como en su proceso de trabajo, el pintor iba esencializando las figuras hasta deducir de ellas las líneas básicas que podían superponerse en varias posiciones, y como, posteriormente estas líneas eran extendidas por la superficie del lienzo para generar la malla que iba a ordenar la composición.



En “*Las Señoritas de Aviñón*”, por ejemplo, la pierna de la figura que está agachada, parece avanzar hacia el centro de cuadro, estableciendo una diagonal que irá a relacionarse con los brazos plegados tras sus cabezas de las figuras ibéricas gemelas. A partir de líneas oblicuas como ésta toda la composición se dinamiza.

En “*Desnudo con ropaje*”, de 1907, que supone una evolución de las figuras centrales del cuadro anterior, la mujer aparece de pie, frontalmente y de perfil, y tumbada a la vez. Su construcción está realizada a partir de una textura de líneas negras que, cambiando



continuamente de dirección, van ocupando los lugares tanto del cuerpo como de la sábana. Unas son largas y sirven para definir geoméricamente los contornos esenciales de la figura así como los pliegues de la sábana. Otras, mas cortas y parcialmente paralelas, sustituyen a los efectos de luz que modelarían, en una pintura figurativa, el cuerpo y la superficie de la tela (ropaje). Con este mecanismo, similar al que utilizan todavía ciertos escultores para trabajar la madera con hierro al rojo, crea la sensación de estar ante un bajorrelieve.

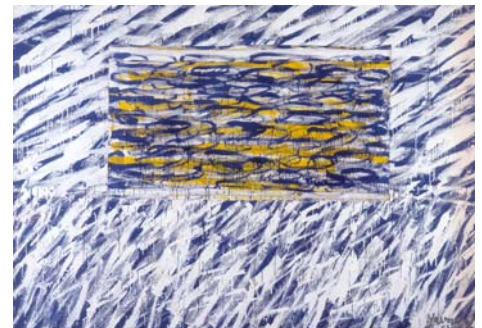
Aunque algunos especialistas han relacionado esta forma de proceder con la pintura tribal africana, lo cierto es que encontramos ejemplos anteriores en la propia obra anterior de Picasso, como “*Busto de niña*”, de 1895, o “*Virgen enseñando a leer al Niño*”, de 1896, donde ya aparece el mecanismo.



La trama, pequeña y densa está mostrando precisamente la urdimbre propia del lienzo, quien ahora se convierte en protagonista. Es el propio lienzo el que guía la mano del pintor y ordena la composición a partir de las compartimentaciones y oblicuidades que le son implícitas. Como veremos, será la presencia de esta urdimbre la que fragmente la luz continua de la realidad, y la disperse por el lienzo.

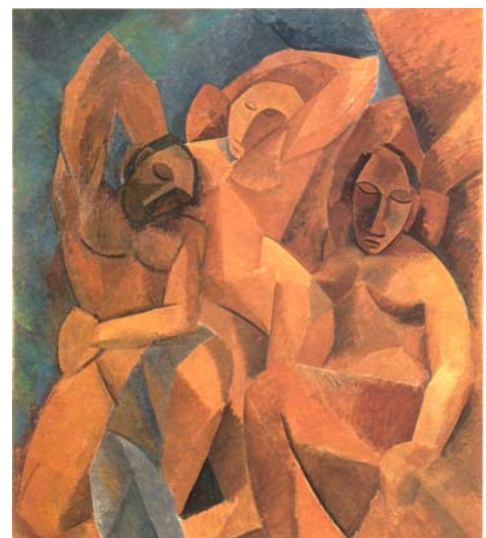


Pintores del Expresionismo Abstracto, como Pollock ó Dubuffet, trabajaron en muchas ocasiones con este mecanismo, una vez que el motivo exterior había sido interiorizado. La primera etapa de Navarro Baldeweg también se interesó por estas cuestiones.



La trama, en la mayoría de las ocasiones está formada por líneas verticales y horizontales, pero hay algunos ejemplos en los que se desarrolla sobre una base geométrica más amplia, por ejemplo con la utilización de triángulos, cuadrados ...etc. a los que se someten las motivos.

En el cuadro “*Tres mujeres*” de Picasso, pintado en 1908, encontramos uno de estos ejemplos. De acuerdo con la descripción que nos ofrece Leo Steinberg: “...la triangulación llega a ser el primer movimiento, seguido de un proceso de continua subdivisión, que va engendrando las partes de la anatomía...”.



Esta estructura previa es interna al lienzo y no hay nada que pueda ser insertado en él sin someterse a su dictado: “...la superficie está dividida sin sobrantes... llena, sin dejar aire entre las figuras... y éstas parecen emerger como consecuencia de la subdivisión del lienzo...”. No obstante, como hemos visto en el caso de Picasso, no se trata de una malla dada a priori, sino que se crea a partir del análisis de las figuras, podríamos decir que habita en ellas.

De esta manera, la malla no es arbitraria, sino que cada una de sus líneas tiene una razón de ser, una motivación que le viene impuesta por su posición en el modelo o en el lienzo, o mejor dicho, simultáneamente desde ambos. El mecanismo supone por tanto trabajar con una notación única, con una técnica que se impone a la representación tanto del modelo como de su entorno, algo similar al *puntillismo* de Seurat. Es esto lo que conducirá a Picasso a la utilización del signo de la hoz que vimos en el capítulo anterior.

La trama deducida del modelo se introduce en el lienzo, ahora sí, como previa, y éste, completamente facetado, queda dispuesto para recibir la significación de las diferentes direcciones del espacio, vacío o lleno, que ya no necesitan del color. Ahora, las superficies básicas no se trabajan en relieve sino mediante las direcciones de la malla. En cualquier caso, la constante preocupación de Picasso por el modelo y de Braque por el espacio, hacen que el mecanismo sea más claro en el primero que en el segundo.



Como estamos viendo, la malla es significativa, aunque podamos relacionarla con la propia urdimbre de la tela. Las distintas direcciones que adoptan las líneas no tienen el mismo significado. Esto ya fue introducido por Cézanne, quien en una carta del 15 de Abril de 1904, escribía a Émile Bernard: “... las líneas paralelas al horizonte definen la amplitud, es decir, forman una sección de la Naturaleza, mientras que las líneas perpendiculares a este horizonte crean la sensación de profundidad...”. El sentido que otorga Cézanne a la malla la convierte, en cierto modo, en un *decodificador* de la Naturaleza.

En las pinturas del Cubismo analítico de Picasso y de Braque, encontramos muchas veces el uso de pinceladas cortas en horizontal sobre las que se superponen otras verticales, u oblicuas, más largas. Las primeras, que extienden el motivo por la superficie del lienzo, son contrarrestadas por las segundas, creándose un cierto equilibrio que equipara la importancia de la extensión, de la altura y de la profundidad. La misión de las verticales es fundamentalmente la de “atraer los pequeños horizontes” hacia la planitud del soporte, dejando que sean las oblicuas las encargadas de crear la ilusión de profundidad. Esta idea sería desarrollada esta vez por el tercer cubista, Juan Gris.



Efectivamente, en la pintura de Gris, la escasa profundidad de sus lienzos se crea por la presencia de ciertas líneas inclinadas. Este pintor sería realmente el único preocupado por las cuestiones teóricas y así, los mecanismos que estamos viendo en Cézanne o en Picasso, son explicados por él de una manera bastante clara, a la vez que los utiliza en sus pinturas.

En “*Naturaleza muerta con recipiente cilíndrico*”, un cuadro que Gris pintó en 1911, los motivos son distorsionados como si unas *líneas de fuerza*, por usar la terminología de Boccioni, se movieran diagonalmente a lo largo del lienzo. Esta estructura se superpone al modelo, no le pertenece y por lo tanto es algo completamente diferente. Es esta forma de entender la trama la que va a llevar al pintor a utilizarla como elemento previo capaz de organizar la

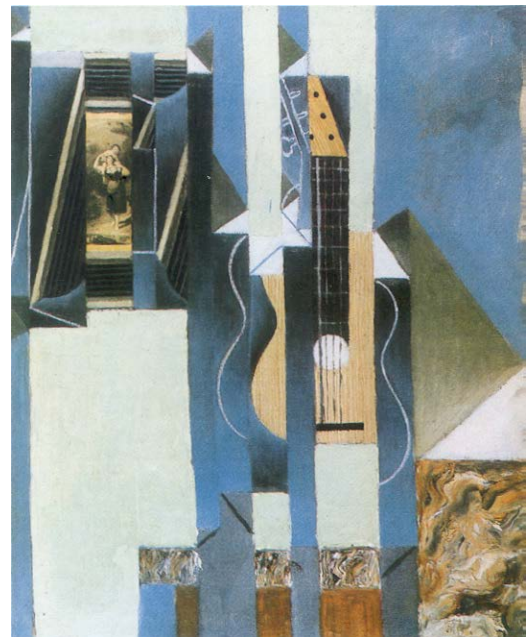
representación antes de que se sitúe en el lienzo.

En el verano de 1912, los cuadros de Gris utilizan un armazón lineal parecido a una irregular ventana de cristales empujados o a una reja metálica, donde cada fragmento, visto el objeto desde un punto de vista diferente, ocupa el lugar que le corresponde.

Estas líneas desvelan un forma de urdimbre mucho más determinante que las contemporáneas de Picasso o de Braque. El cuadro se entiende ahora como un tejido “homogéneo y continuo” en el que se cruzan, tal como describe el propio pintor, dos tipos de hilos:

1. Aquellos que constituyen el aspecto abstracto (arquitectónico) de la pintura. Éstos están definidos exclusivamente por el soporte.
2. Los que forman el aspecto representativo y estético. Aquí la definición se hace desde el modelo.

A los primeros les llama Gris “*Estructura*” y a los segundos, “*Significado*”. Ambos se sostienen mutuamente y no deben subordinarse unos a otros, sino que han de convivir equilibradamente para construir la composición. Es a este sistema al que se refiere el pintor cuando habla de la pintura “... *como una especie de arquitectura coloreada...*”.



Con la llegada de los *Papiers-Collés*, la trama utilizada hasta entonces por los pintores cubistas sufre una transformación. Por un lado, como vimos en el capítulo “*La lección del Papier-Collé*”, Braque la utiliza sólo para controlar el entramado de líneas de carboncillo que actúa independiente de los fragmentos de periódico, mientras que Picasso la absorbe en sus propios trozos de papel de color. Con esta última forma de utilización de la malla se anuncia

el periodo final del Cubismo en su etapa Sintética, donde las líneas de estructura serán directamente, el resultado del encuentro de las superficies sobre el lienzo.

Uno de los aspectos más interesantes de estas cuestiones sobre el uso de tramas implícitas, tanto al modelo como al soporte de la representación, es el hecho de que la construcción del cuadro se hace desde pinceladas que dejan de estar sometidas a los condicionantes de situación de los objetos reales. Esto posibilita la alteración de las relaciones entre las partes del objeto en función de las que determine el lienzo, es decir, que las pinceladas pueden sobrepasar la trama de una zona a otra si así lo determina la condición del soporte.



Es lo que desde la pintura de Cézanne se ha llamado “*passage*”. Con él se va construyendo el cuadro por manchas de tonalidades afines, como dice Rubin “... a veces modelantes, a veces transparentes...”.



Con el mecanismo del “*passage*”, las manchas de color van abandonando sus posiciones originales para ir alojándose en la trama propia del cuadro. El efecto es como el de una atmósfera nebulosa que difuminara los contornos, buscando así una mayor integración entre objeto y espacio.

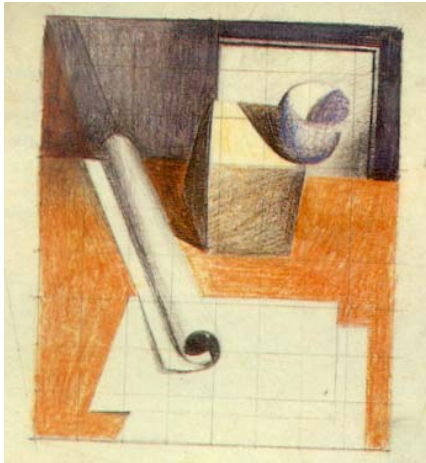
El origen del “*passage*” podríamos situarlo en los contornos temblorosos y múltiples con los que Cézanne quiere conferir movimiento a sus modelos, aunque no hay que olvidarse de artistas anteriores como Turner, o los Impresionistas del XIX.



Picasso ya había empezado a experimentar esta técnica en sus primeros dibujos, en los que la textura de uno de los personajes pasaba al otro sin solución de continuidad. En “*Las Señoritas de Aviñón*” se utiliza para enfatizar la planitud de la composición.



En cuanto al Purismo, los pintores Ozenfant y Jeanneret-Le Corbusier también estructuran marcadamente sus lienzos pero, aún partiendo de las ideas de Gris, derivan su uso más hacia



cuestiones arquitectónicas.

La idea de una geometría universal basada en el uso de figuras elementales, lleva a un uso casi exclusivo de la trama ortogonal y euclídea en sus cuadros. Así, las oblicuidades que encontramos en un temprano cuadro de Le Corbusier como “*El bol rojo*”, dejan paso a las líneas verticales y horizontales en la mayoría de sus composiciones puristas posteriores.

Para el pintor purista, la construcción de la obra no es tanto un tema de subordinación al soporte plano de los fragmentos que describen en el tiempo los objetos de la realidad, sino más bien una investigación sobre las posibilidades de universalizarlos. Es por esto que la trama no puede ser arbitraria ni circunstancial.

La geometría es la respuesta del hombre a la desordenada y cambiante Naturaleza, y es desde ella que puede indagar tras sus apariencias para desvelar esa armonía oculta que persigue. Así, la Urdimbre del lienzo purista está formada exclusivamente por aquellas líneas que permiten al pintor establecer relaciones proporcionales estables. De esta idea deriva lo que el propio Le Corbusier denominará “*Trazado regulador*”.

En los artículos de los pintores del Purismo leemos: “... *Todo puede representarse mediante números. El Número es la base de cualquier belleza... Las Proporciones son las relaciones de los Números que constituyen un cuadro... de esta manera, un cuadro es una Ecuación...*”.



Como vemos no es tanto una cuestión implícita al lienzo sino una imposición que se hace necesaria para el hombre: “... *El hombre es un animal geométrico...*”.

Para ellos, lo verdaderamente importante es la relación que se establece entre el espectador y la obra y es desde aquí que se introduce el concepto de *ritmo*: “... *el ritmo es el raíl conductor del ojo...*”. A partir de aquí, su teoría continua: “... *el módulo es el medio de regularizar el Ritmo imaginado...*”.

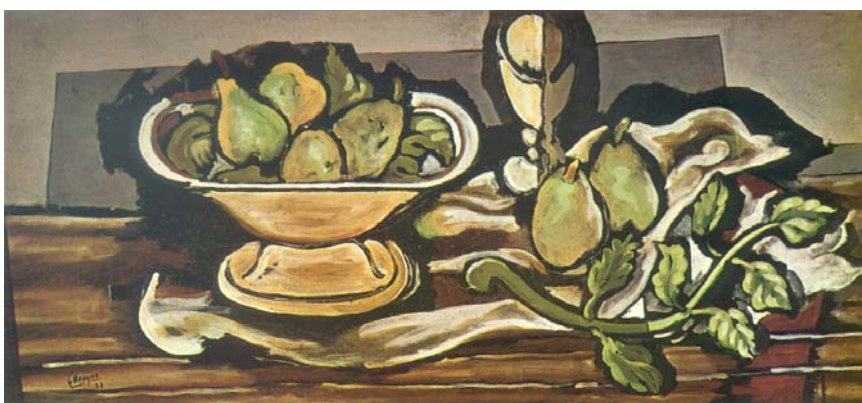
Esta introducción del uso del *módulo* es muy interesante porque desde ella, Le Corbusier va a plantear una polaridad que nos servirá para entender ciertas ideas de su arquitectura: “... *el sistema modular permite crear un Orden, ya que el elemento menor estará contenido siempre en el mayor, de tal forma que todo el conjunto se producirá sin restos... Por el contrario, el trazado regulador es jerárquico, y señala los puntos de máxima tensión...*”.

El *trazado regulador*, utilizado continuamente por Le Corbusier, asegura la armonía de las partes y de éstas con el conjunto, de forma tal que todo quede integrado, de una forma similar a la que hemos visto con el cuadro “*Tres mujeres*” de Picasso.

Tanto el *módulo* como el *trazado regulador* tienen que ver con el límite del cuadro por cuanto se inician desde él. Es así que Le Corbusier rechazará el formato cuadrado “... *incapaz de crear Ritmo...*”, a favor de uno rectangular y, en la medida de lo posible, cercano a la *Sección Áurea*.

La relación entre la trama que hemos descrito en los Puristas y el formato de sus cuadros es obvia, ya que es la línea vertical (“... *la Gravedad...esa sensación primaria...*”) junto con la línea horizontal (... *del reposo del cuerpo...*) las que construyen su particular geometría universal: *la geometría del Ángulo Recto*.

Para terminar con este análisis de las implicaciones de la Trama, o de la Urdimbre en la pintura del Cubismo, merece la pena hacer una pequeña referencia a los cuadros del último Braque donde la “vieja” línea de estructura adquiere espesor y se convierte en un elemento formal más del lienzo, nuevamente en algo autónomo, pero que ahora implica un tiempo en el recorrido a través de ella.



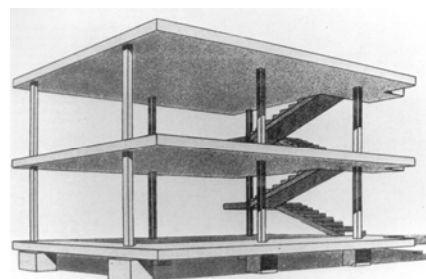
6.2 La Trama de la Arquitectura.

Hay muchas maneras de implicar el uso de una trama en el proyecto arquitectónico. Unas podrán condicionarlo mientras que otras simplemente serán un instrumento de apoyo o de comprobación. Cualquiera de ellas responde no obstante al deseo, tal vez necesidad, de racionalizar el proceso de trabajo, de tener un cierto sentido de seguridad en el camino seguido. En los arquitectos que nos ocupan, la actitud es diferente: si para Le Corbusier, la introducción a priori de una malla espacial en la que trabajar apoya la idea de universalidad que quiere transmitir a su obra, para Stirling por el contrario es un dato que, a lo sumo, puede incorporarse en el juego formal del conjunto.

Sobre el uso de algunas de las tramas mas habituales en arquitectura así como la manera de integrarse en la idea general del proyecto en los dos autores que nos ocupan, podemos hacer ciertas consideraciones.

6.2.1 Trama y estructura portante.

El sistema *Dominó* de Le Corbusier, que aparece ya en 1916 con la construcción de la *Villa Schwob*, establece una esqueleto de hormigón que define previamente el espacio donde el arquitecto puede trabajar con cierta libertad. Las consecuencias concretas del sistema ya fueron enunciadas por el propio Le Corbusier en los “*Cinco Puntos de la Nueva Arquitectura*”.

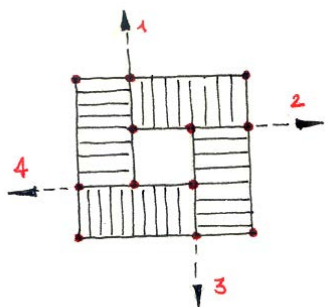


Si siguiéramos el desarrollo de su arquitectura podríamos ver claramente la evolución que experimenta este sistema, desde una cierta subordinación inicial a los requisitos del espacio y de la forma pura, por ejemplo en la *Villa Savoye*, hasta la incorporación en “*el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la Luz*”, en la *Villa Shodan*. Esta evolución tiene que ver con lo que hemos descrito en el capítulo anterior de esta Tesis: el paso de lo abstracto a lo real, que experimenta la arquitectura de Le Corbusier

implica que la retícula estructural debe integrarse en el proceso, es decir, debe “hacerse real”, y no limitarse a ser un instrumento subyacente de apoyo en el proyecto.

La malla del sistema *Dominó* no implica, sin embargo, que los elementos que se sitúan en ella se sometan a su geometría. Todo lo contrario, Le Corbusier quiere manifestar la independencia de los sistemas estructurales y espaciales. Sólo es un orden previo con un cierto carácter de universal, de infinitamente extensible. Es algo equivalente a un supuesto orden invisible existente en la Naturaleza que nos permite referir a él todas las “imperfecciones” que vemos.

El espacio implícito a la trama que genera es infinito, isótropo y continuo, aunque en la mayoría de los casos, sólo en horizontal, quedando contenido entre dos planos, opacos e inmutables, que son los forjados. De esta manera el protagonismo de la malla sólo se manifestaría en la planta. En cualquier caso, y como afirma Simón Marchán-Fiz “... *no podemos verla en su totalidad, sólo virtualmente... tenemos que construirla mentalmente...*”.

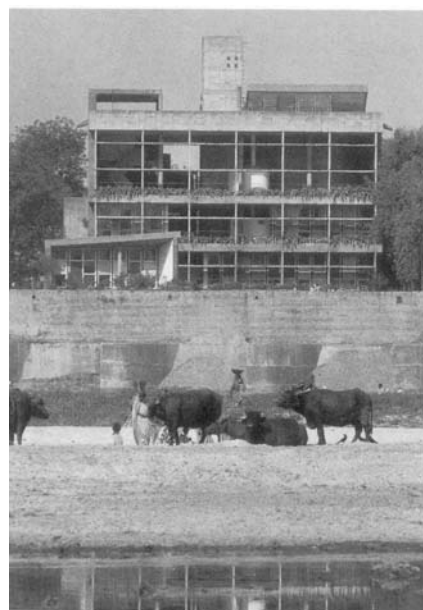


A Stirling esta cierta indiferencia de la trama del *Dominó* y su consiguiente espacio fluido y continuo, no le parecía adecuado a los requisitos funcionales y significativos de la arquitectura. Es por esto que planteó su propia versión del sistema que, aunque luego utilizara poco, planteaba cuestiones interesantes, por ejemplo la direccionalidad que en su infinitud planteaba la extensión ordenada del espacio, o la introducción de un giro implícito en la estructura que haría más compacta la composición.

Como decimos, no se trata más que de operaciones en planta. Debemos mirar a Terragni (tal vez a ciertos montajes del Neoplasticismo), para encontrar, por ejemplo en la *Casa del Fascio*, la extensión de la malla a las tres dimensiones. En el caso del arquitecto italiano, el volumen y el espacio se manifiestan a partir de la desocupación de una trama delineada en el espacio, y por lo tanto, extensible en todas las direcciones.

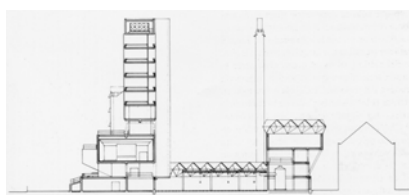


En las obras de Le Corbusier, la trama que soporta los componentes del edificio, aparece más clara en las fachadas que en los interiores. Aquí puede tratarse de una simple rejilla, de un entramado construido sobre un plano que no nos ofrece demasiadas dificultades para atravesarlo, o de un entramado profundo, con su propio espacio contenido, en el que debemos emplear un tiempo para superarlo. Es el caso del *brise-Soleil* que, aunque descubierto en Argel, se revelaría apto, a los ojos del arquitecto, para cualquier localización.



La trama de la estructura, como ya vimos que ocurriera en la Pintura, puede estar dotada de significado. Puede ayudar a configurar el espacio o a dirigir los recorridos. Tal es el caso que hemos visto en la *Cité de Refuge* o que podríamos encontrar en muchas obras del segundo periodo de la obra de Le Corbusier. Una vez que los pilares dejan de ser circulares pueden convertirse en pequeños planos que canalizan el flujo espacial.

Puede ser también que se establezcan variaciones en la trama general para “significar” un determinado espacio. Es el caso de los cuatro pilares que aparecen en el cilindro del vestíbulo, dotándole así de un cierto carácter doméstico (en Stirling, como vimos, las 4 columnas se convertían en 4 árboles, haciendo que su rotonda pudiera leerse como vestíbulo de la Naturaleza).



Puede darse el caso de que se plantee una superposición de dos sistemas estructurales, algo que, en algún momento de su carrera también pareció interesarle a Stirling.

6.2.2 La Geometría de las proporciones

Como ya se ha comentado en muchas ocasiones, Le Corbusier controla sus proyectos, o mejor dicho sus fachadas, mediante la superposición de un sistema de *trazados reguladores*. No es un determinante del proyecto, más bien una simple comprobación o ajuste final. De hecho el propio arquitecto lo substituyó posteriormente por el uso global del “Modulo”. No vamos a entrar en estas cuestiones sobre las que ya hay suficiente bibliografía. Baste simplemente la cita en su relación con el tema que nos ocupa (remitiría a la pintura de Juan Gris), ya que no genera ninguna idea de Arquitectura.

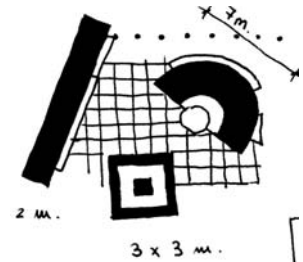
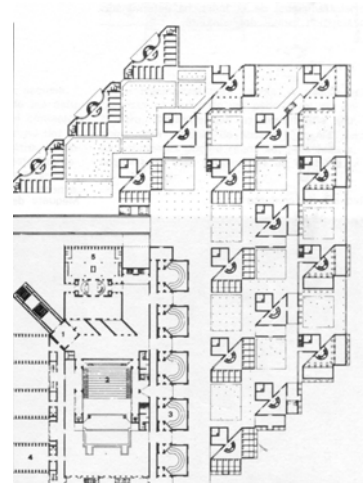
6.2.3 La repetición de un Módulo

El uso de un módulo que se repite permite crear una cierta armonía entre las partes y entre éstas y el todo. Como vimos en la Pintura, la modulación del lienzo partía generalmente de los límites del cuadro, aunque hubiera ocasiones en las que el pintor la imponía como malla geométrica previa (caso de las “*Tres mujeres*” de Picasso).

En la arquitectura puede darse el caso de que esta malla pueda ser deducida de las preexistencias del entorno, por ejemplo en el *Hospital de Venecia* de Le Corbusier, o puede ser que el arquitecto la cree como parte de un continuo mayor de la que simplemente escoge un fragmento para construir el edificio. Es el caso del *Centro de Cálculo Olivetti*, o de las mallas de Kahn y de Hertzberger. El propio Stirling utilizará algo parecido a esto en el proyecto de *Aachen*, donde utiliza un módulo que define las piezas y que se pone de manifiesto, aunque de manera independiente, en el despiece del solado de la plaza.

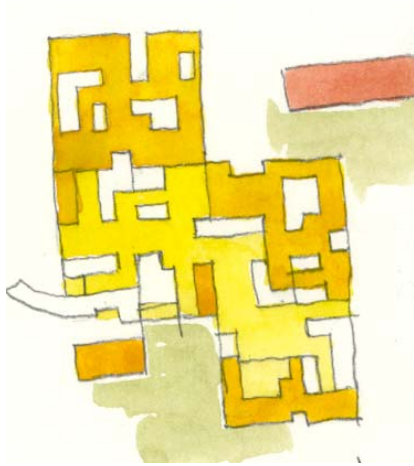


Se trabaja con una cierta idea de tapiz, de hecho Le Corbusier había empleado una trama similar para el diseño de tapicerías en los edificios de Chandigarh, aunque allí la modulación tenía la intención de facilitar la ejecución por partes (sobre esta modulación procedía a colocar los recuadros de color, que saltaban de un módulo a otro, y los símbolos “eternos” del hombre).



En el proyecto del *Centro de Cálculo Electrónico Olivetti*, cerca de Milán, de 1962, Le Corbusier utiliza como mecanismo de continuidad la trama generada por un módulo rectangular 1:3. Este elemento de base, se va colocando en el solar alternando dos posiciones que, solo después, podrán ser ocupadas o no. En los vacíos que genere su extensión se crearán patios a los cuales los módulos se asomarán en una, dos o tres unidades.



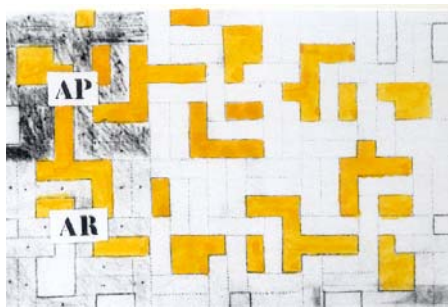


La estrategia se inicia desde un punto cualquiera, no hay ni un inicio ni un final, no hay centro, ni jerarquía, ni, por supuesto, simetría. La trama utilizada no es más que un intervalo de un proceso generativo y ocupacional del espacio disponible, aunque sí lleva implícita una cierta idea de prefabricación.

Se le da la misma importancia a lo construido que a lo vacío, o lo que es lo mismo, al Hombre y a la Naturaleza, ambos definidos por la misma ley. El uso de la misma geometría para lo artificial y lo natural nos vuelve a remitir al cuadro cubista donde los objetos y el espacio eran tratados de la misma manera, en su subordinación a la urdimbre del lienzo. Podríamos añadir aún más: si en

Chandigarh era el Hombre quien hacía ciertas concesiones a la Naturaleza, aquí es ésta la que se “reduce” a la escala de aquel.

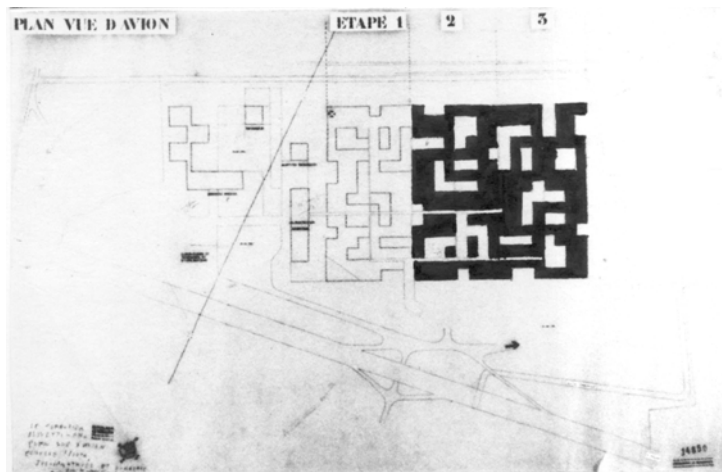
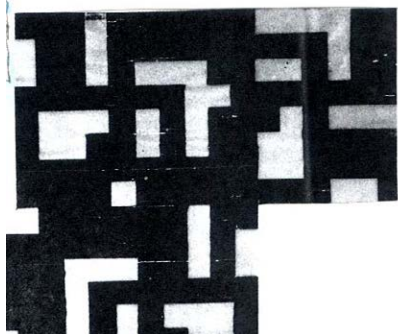
Hay también aquí una posible lectura urbanística aunque no deja de ser contradictoria, y es



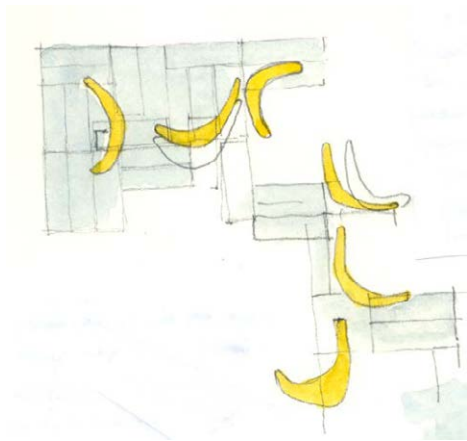
que la malla que se genera se acerca mucho a aquella que dibujara Le Corbusier en sus conferencias en Sudamérica para descalificar la validez de las ciudades compactas y continuas como las de Buenos Aires.

En los primeros croquis del proyecto *Olivetti*, por ejemplo en el **14.846**, la trama se plantea para dos niveles, con distinta ocupación en ambos, pero finalmente será reducida a uno solo.

También se plantean dos posibles fases de ejecución, dejando a un lado los edificios administrativos, montados sobre una malla de cuadrados (croquis **34.849** y **34.850**).



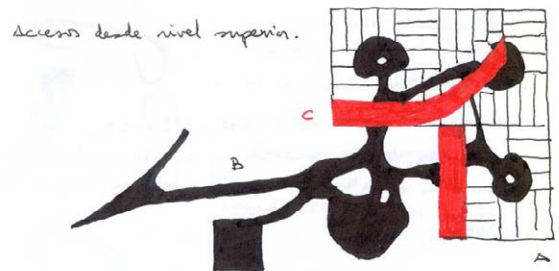
En el croquis **14.843** se introducen las primeras discontinuidades en la trama mediante formas libres. En principio se trataría de rampas, por lo tanto de elementos de continuidad entre la trama del nivel inferior y la del superior. En sucesivos croquis, estos elementos van ensanchándose hasta crear verdaderas “islas” espaciales en las que desembocarían los conductos de circulación. Son puntos de apertura de la trama, puntos de centralidad relativa



en torno a los cuales se agruparían un número limitado de módulos. En estas islas, 3 en total, se colocan los vestuarios (el edificio estaba previsto para 3.600 empleados, de los cuales el 60% serían ingenieros y el resto técnicos).

Esta ocupación libre de la trama sustituye a los primeros patios modulados y su extensión a través de la circulación va creando una nueva trama, no geométrica, que se inserta con libertad entre la trama existente, compacta y opaca ahora, de los módulos rectangulares destinados a laboratorios. El contraste extremo es lo que da significado a cada uso.

Finalmente se añadirá un tercer elemento, que corresponde a las oficinas y a la dirección, que si en las primeras propuestas estaban fuera de la composición ordenada por la trama, ahora si imponen sobre ella en dos grandes bloques elevados. Estas dos grandes piezas de carácter lineal, emergen como objetos sobre el fondo al que se reduce la trama creada previamente. Uno de ellos es además arrastrado por el flujo de la circulación.

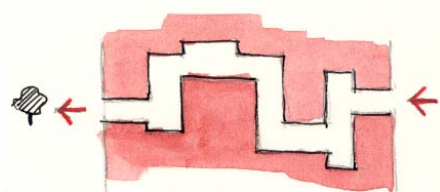
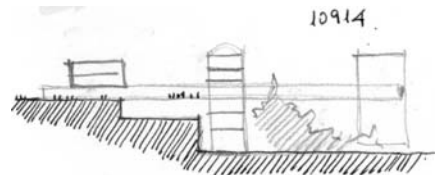


Como vemos, las similitudes con los mecanismos de la pintura que hemos analizado al comienzo del capítulo son claras: la trama aquí es la urdimbre del lienzo sobre las que se sitúan, como emergiendo de ella, los objetos. La comparación podría repetirse también con otros proyectos de Stirling (*Leicester ...etc.*).

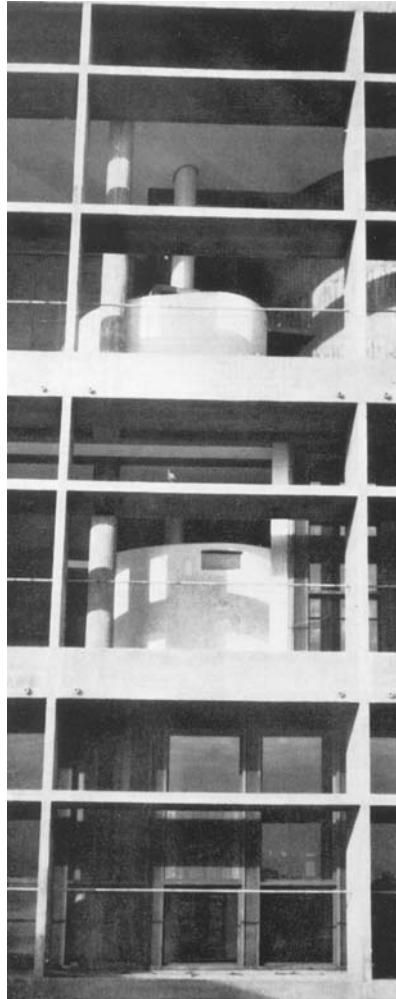
6.2.4 La circulación como trama

En cuanto a la trama que genera la circulación podemos encontrarla especialmente en los proyectos urbanísticos de Le Corbusier. Ya desde la "*Ville Contemporaine*" hasta el Plan general para Chandigarh, la cualificación de las vías de circulación para coches y para peatones, superpuestas, establecen una conexión, una malla, sobre la que van a situarse los edificios.

Hay dos proyectos concretos que aquí nos interesa destacar, y son, por un lado, la *Cité d'Hergement* de Le Corbusier, con la que pretendía ampliar la *Cité de Refuge*, y un pequeño proyecto que Stirling presentó en uno de los Congresos internacionales de Arquitectura Moderna (Team X).



En el primero de ellos, los conductos de circulación, aéreos, van uniendo los distintos bloques de la gran ciudad nueva del refugio, mientras que en el segundo, la calle se rompe, se discretiza, aunque aparentemente lo hace sobre una modulación.



7. La Profundidad del Lienzo

7.1 Profundidad y planitud.

Si en el capítulo anterior estudiábamos la Trama ó Urdimbre implícita al lienzo, y por extensión, al espacio arquitectónico, veamos a continuación la capacidad del soporte para producir profundidad en la composición, siendo éste, como veremos, uno de los mecanismos en el que más se apoyan para proyectar tanto Le Corbusier como Stirling. Nos vamos a referir ahora a la posibilidad de utilizar un plano de referencia desde el que se pueda proyectar, por generación de distancias o transformación de su materia, toda la obra.

En el ámbito de la Pintura, la presencia de esta superficie es inevitable, ya que se trabaja salvo raras ocasiones, sobre un soporte plano. Sin embargo, los pintores cubistas, a diferencia de lo que venía ocurriendo tradicionalmente, consideraron que su condición plana tenía una gran importancia en el proceso de creación, e investigaron la manera de hacer que la representación sobre él, mostrara que dicha planitud no solo se mantenía y mostraba, sino que además era tenida en cuenta hasta el punto de poder transformar y organizar toda la composición.

Como en tantas otras cuestiones abordadas por los cubistas, hay que recurrir a Cézanne para entender los mecanismos con los que la profundidad puede convivir, simultáneamente, con la planitud de la tela.

Si históricamente, las figuras o los paisajes que están más lejos del espectador se trataban con mayor difuminación e indeterminación que los que están más cerca, Cézanne empasta y vigoriza de la misma manera todo el cuadro por igual. Su profundidad quedaba construida a partir del uso de colores complementarios, y no de su intensidad, como hasta entonces.

Por ejemplo, en la serie de “*Las Bañistas*” todo parece estar en primer plano y es el espectador quien, no sin dificultad, debe “empujar” hacia atrás aquello que sabe que está mas allá en la realidad. La dispersión del motivo, la ausencia, o multiplicación, de la luz, y los abatimientos formales, son otros tantos recursos que el pintor maneja a para “adaptar” la representación a la condición material del soporte.



Estos mecanismos son retomados por los pintores del Cubismo, y por extensión, por los del Purismo. Ambos lo utilizan para crear la planitud de la obra, y, de la misma manera veremos que tienen una posible aplicación en la arquitectura. Veamos primero cómo lo desarrollan los pintores.

1. En las Naturalezas muertas la parte alta y baja del motivo se tratan de manera diferente. Picasso, por ejemplo tiende a abatir la parte alta de los objetos, ofreciéndola frontalmente, mientras que la baja es vista desde una visión elevada. Este recurso proviene de Cézanne.

Algo similar encontramos en “*Casas de la Colina*”, un cuadro realizado en Horta en el Verano de 1909, donde



además de lo anterior las construcciones aparecen en *contraperspectiva*, proyectándose violentamente contra el lienzo, de tal manera que lo que sabemos que está más lejos, parece estar simplemente en un nivel más elevado. Las líneas de fuga se van aquí anulando entre sí, lo que unido a la utilización del “*passage*”, provoca esta lectura plana y profunda a la vez del lienzo.

2. En muchos cuadros de Picasso encontramos una integración de las figuras y los fondos, no sólo a través del color y de la luz, sino también de la línea, para conseguir el efecto de planitud.



En “*Paisaje con figuras*”, éstas, y los árboles sobre los que parecen fundirse, están tratadas con tonos más oscuros que el fondo que enmarcan. La fuerte luz con la que se trata el paisaje, hace que éste se sitúe en un contradictorio primer plano. Otras veces, es la sensación de solape de los objetos que sabemos más lejanos a los que están más cerca de nosotros.

En la obra “*La Amistad*”, una de las que resultó del desdoblamiento de “*Cinco Mujeres*” (la otra sería “*Tres Mujeres*”, sobre la que ya hemos hablado), las líneas de contorno sirven para dibujar varias figuras a la vez aunque están en varias profundidades. En relación con este mecanismo, podemos encontrar que los fragmentos que resultan del análisis del modelo, se coloquen sobre el lienzo simplemente unos junto a otros.

Por ejemplo en “*La barca de Cadaqués*” (ver capítulo 5), los trozos que corresponden a visiones desde diferentes puntos de vista, se muestran unos junto a otros, como si una especie de puzzle se tratara.



Algo similar pero en un ejercicio más elaborado ocurre en “*El Puerto*”, de Braque, donde todo, figuras y fondo, están tratados como facetas pictóricas similares, haciendo que junto a una que indica profundidad aparezca otra que indique planitud. De esta manera se produce una cierta oscilación de todas ellas desde el plano del lienzo. Golding da una certera explicación del efecto producido: “... la sensación óptica resultante es similar a la



que se produce cuando recorremos con la mano la superficie de un bajorrelieve sutilmente labrado...), mientras que el propio Braque llegó a escribir: "...para evitar una proyección hacia el infinito, interpongo planos superpuestos a poca distancia...".

Un movimiento que se impone sobre la composición o una determinada modulación geométrica sirve también para crear la planitud. El giro de *"Tres Mujeres"*, o su ordenación mediante una malla triangular, sitúa inevitablemente la composición sobre el soporte, haciendo que habite en su mínimo espesor.

Si dos trozos a distinta profundidad se pintan con igual opacidad, se leen en el mismo plano del espacio. Lo mismo ocurre cuando se utilizan ciertos colores para evitar el avance de otros. Por ejemplo en *"La Amistad"* el verde y el azul son utilizados para frenar el avance de los que son más brillantes.



Por último, el color es un elemento dispuesto en la paleta de los cubistas para incorporarse a esta operación de planitud. Palau escribe: *"... el ojo tiene la posibilidad de acercarse o alejarse... según la dimensión, el emplazamiento y la vecindad que se les da...)*. En general, el uso de una paleta limitada a través de la cual se sustituyen los colores *ambientales* o *tonales*, por los *tímbricos* o *locales*, tiene también esta intención. Esto es algo que Picasso viene utilizando desde 1900, en lo que se llamaron las etapas Azul y Rosa de su pintura.



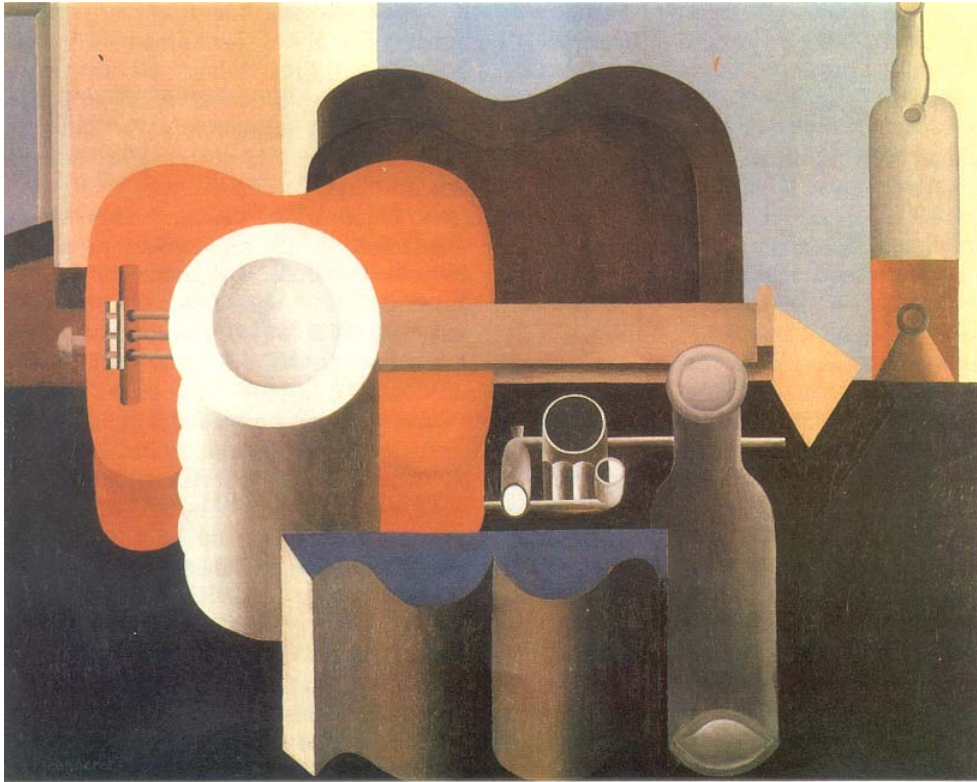
Los efectos de máxima planitud a partir del uso del color aparecen, como vimos, con el desarrollo de los Papiers-Collés".

Por otra parte, la pintura de Juan Gris, que siempre se presenta mucho más plana que la de Picasso y la de Braque, utiliza como mecanismo para crear profundidad, la inserción de líneas oblicuas situadas entre las verticales y las horizontales junto con el desdoblamiento de las visiones de los objetos, a veces incluso con la utilización de fragmentos de sombra. Esta técnica deriva posiblemente de las líneas de fuerza que descomponían sus primeros cuadros y que ya vimos en el capítulo anterior.



En las Naturalezas muertas, desde Cézanne a Jeanneret-Le Corbusier, el lienzo que da estructurado, a priori, en dos planos de referencia perpendiculares: uno vertical, en la mitad superior, que actuaría como la ventana sobre la que proyectamos la visión lejana, y otro horizontal, opaco, sobre el que descansan los objetos que están más cerca de nosotros. En alguna ocasión este mecanismo se traslada al paisaje, como en el propio Cézanne o en Braque, en cuyo caso debe crearse una cierta continuidad entre ellos para no fragmentar la que existe en la realidad. En el caso de Gris, este desdoblamiento de la visión se utiliza además para simultanear la figuración con la abstracción, o en palabras de C. Poggi *"... la Representación con la Concepción..."*.

El Purismo, partiendo de la pintura de Gris, reduce los puntos de vista sobre el objeto a su planta y a su alzado, de tal manera que son ellos los encargados de crear profundidad desde la planitud de la representación, en un juego de superposiciones y transparencias, cada vez más complicado. La tela purista es concebida como espacio (ver Tesis de J.C. Sancho, en Bibliografía), y por lo tanto sus dimensiones, conceptualmente, son tres y no dos.

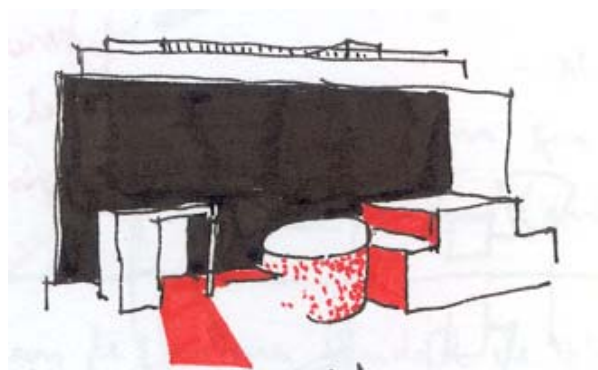


La interpretación que hace Baker de esta idea en relación al Purismo resulta bastante clara: *“... bajo el borde de la mesa que divide el cuadro por la mitad, los objetos son tratados como volúmenes, mientras que por encima de la misma, son percibidos como planos, según su contorno...”*. No sería difícil trasladar este comentario a lo que vimos en el primer Capítulo en relación a la Cité de Refuge. El mismo Baker hace la comparación cuando afirma, sobre el cuadro “Naturaleza muerta con violón rojo”: *“... los Objetos-Tipo, actúan como incidencias en primer término que se contraponen al instrumento y a la sombra que proyecta...”*.

Encontramos otra certera descripción del mecanismo en el artículo “*Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect*”, de Bruno Reichlin, donde podemos leer: *“...el observador queda confrontado a una curiosa axonometría de proyección frontal en la que los objetos parecen avanzar hacia él... en la superposición de una vista frontal y otra a vista de pájaro...”*.

7.2 El plano de referencia en la Arquitectura

Vimos en los primeros capítulos como, tanto la *Cité de Refuge* como la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, podían entenderse proyectados desde un plano de referencia al que acudían cada una de las partes para justificar su situación en el esquema general. En el primero se trataba de uno vertical, acristalado, delante del cual las piezas que formaban el proceso de entrada, se situaban como lo hacen las figuras de un bodegón delante de un fondo. En el segundo, un plano horizontal con un cierto espesor, como una plataforma, es excavado para desvelar las formas que constituyen el museo.

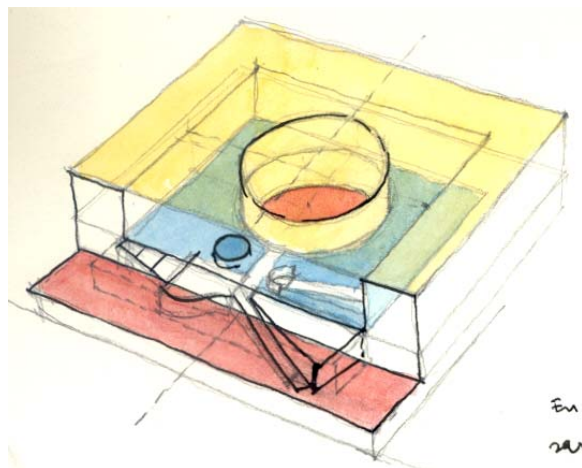


En ambos casos existe ese plano, que aparece como una condición previa, y al que todo parece referirse. Si en Le Corbusier es delgado y atravesable, lo es por su condición de pintor acostumbrado a trabajar sobre el lienzo. Si en Stirling es masivo e impenetrable, lo es por su declarado respeto por la Memoria histórica y su entendimiento de la arquitectura, al menos en los años setenta, como una actividad, en cierto modo arqueológica.

El plano de referencia al que nos referimos puede ser por lo tanto, horizontal o vertical, y en ambos, la construcción espacial se realiza desde una continua oscilación desde y hacia ellos.

Puede también darse el caso de que el arquitecto trabaje simultáneamente con los dos, como hemos visto que hacían los pintores. La presencia simultánea de ambos implicará asimismo la existencia de una oscilación de doble sentido que nos llevará a leer la obra como un equilibrio, o una interacción, entre ambas.

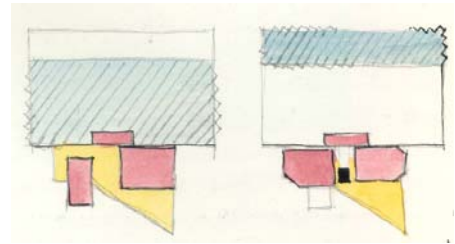
El Plano horizontal es propio de Stirling, y aunque lo utilice como si de una plataforma previa se tratara, irá incorporándose en la estrategia general a medida que el proyecto avance. La presencia de esta plataforma, que prepara el lugar para la arquitectura a la vez que lo dignifica, no deja de ser un acontecimiento topológico en el que el arquitecto manipula el terreno para tallar en su superficie un nuevo plano de apoyo. El recurso ya fue explotado, entre otros, por Alvar Aalto (p.e. Centro cultural y administrativo en Helsinki).



Le Corbusier, por el contrario trabaja con ambos, con el plano vertical y con el horizontal. El primero es utilizado para construir el espacio como algo relativo a él, o bien desde las distancias o bien situando cada acontecimiento en un plano paralelo que repite el original. El segundo establece un nuevo nivel de asentamiento del edificio, generalmente elevado, sobre el que las funciones mas importantes pueden situarse, alejadas del suelo en una versión actualizada de la plataforma.

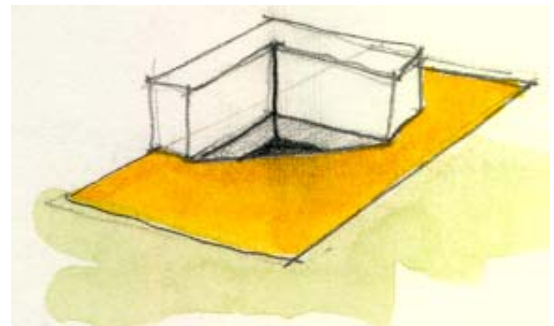
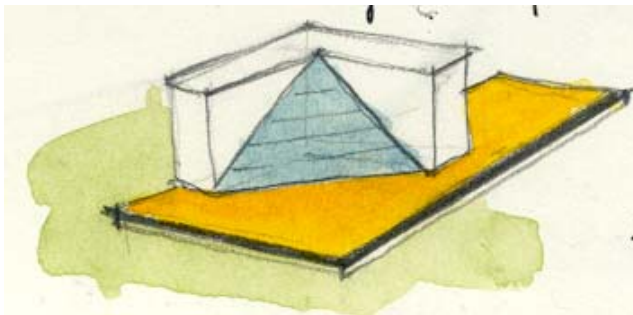
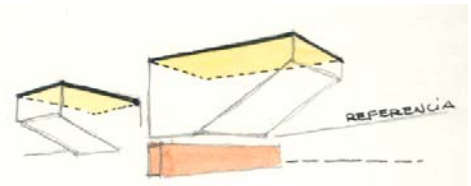
7.2.1 El plano de referencia horizontal. Los edificios universitarios de Stirling

En su primer encargo importante, un edificio anexo para la *Facultad de Ingeniería de Leicester*, de 1959-1963, Stirling plantea una espesa trama de cristal para cubrir los talleres. En volúmenes independientes sitúa los laboratorios. Dicha trama está formada por figura tetraédrica que dibujan una textura a 45° con respecto a la orientación general del edificio y sólo en la última crujía eleva su altura para repetir, a otro nivel, su textura.



Los laboratorios son por lo tanto, objetos colocados junto al fondo de cristal, fuera de él, pero referidos a su posición. Cada volumen parece generado por el desplazamiento de una masa desde él, hasta una cierta distancia, deteniéndose en planos paralelos al original. Estos volúmenes resultantes tienen un desarrollo oblicuo, especialmente los que corresponden a las aulas, enfatizando de esta manera, tanto el desplazamiento realizado, como la profundidad materializada del espacio, como una prolongación de la propia tridimensionalidad del techo de cristal.

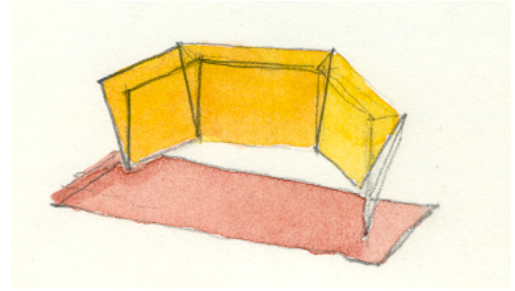
Cada volumen-objeto emergente tiene su propia textura, su propia densidad creada a través de la diferente combinación de ladrillo, acero y vidrio. El equilibrio es extremo, con un cierto aire de montaje constructivista, pero el carácter es indudablemente pictórico.



En la *Biblioteca de la Facultad de Historia* de Cambridge, el Plano de Referencia es ahora el basamento. Desde él emerge el diedro que contiene el espacio principal, a la vez vertical y horizontal. Tanto el bloque “girado” en vertical como el triángulo inclinado de vidrio están referidos a él. Todo el programa queda dentro de la plataforma y en el espesor de los dos planos verticales, que ahora son nuevas referencias verticales, mientras que el espacio se construye con la lámina inclinada de vidrio.

También en el *Queen's College* de Oxford encontramos la plataforma sobre la que se mueve un plano que genera en su espesor parte del programa. En este caso el movimiento de giro es

quebrado, envolvente de un espacio central vacío. Ahora, el Plano-Objeto se inclina en el espacio para buscar la luz hacia la que se abrirán los dormitorios. Tiene por lo tanto un espesor y dos caras, una acristalada y otra opaca, en relación directa con el Pabellón Suizo de Le Corbusier, pero aquí, ambas superficies son más elaboradas ya que la misma fragmentación que utiliza en planta se lleva al alzado y a la sección.

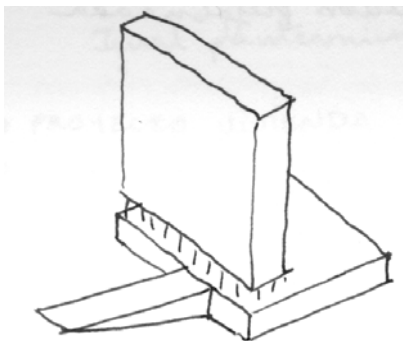


Como vemos, en estas tres primeras obras de Stirling, se plantea un plano de referencia que sirve para localizar los volúmenes principales de la composición. El Plano está elevado y acristalado en Leicester, y apoyado en el terreno como basamento opaco, en Cambridge y en Oxford. En todos ellos tiene espesor, ya sea formado por la luz que cristaliza el techo en el primero de ellos, ya sea por el propio espesor que contiene determinadas funciones del programa.

Desde estos planos “profundos” se extienden o se despliegan en el espacio otros planos que construyen el edificio. Los movimientos son oblicuos o de giro, en mecanismos generativos similares a los que hemos encontrado en la Pintura, y en ellos hay siempre implícita la presencia de un centro que aunque no podemos situar con exactitud, existe.

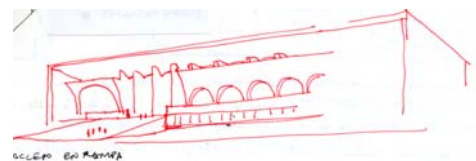
La profundidad está en cualquier caso, acotada, es decir, podemos saber de su espesor, ya sea por la geometría que organiza su interior y que se nos muestra, ya sea por la excavación que nos permite ver su fondo (es esto último lo que encontrábamos en Stuttgart).

A diferencia de Stirling, el Plano de Le Corbusier es delgado y generalmente corresponde al nivel de acceso principal al edificio. En proyectos como el de la Villa Savoye, el Palacio de los Soviets en Moscú o los edificios del Plan de Urbanización de Bogotá, por poner sólo tres ejemplos, el plano que sitúa el edificio por encima y por debajo de él, corresponde al piso de planta primera en el que están las funciones principales. Por debajo de él solo hay accesos y funciones secundarias.



En el libro “*Precisiones*” podemos leer: “... en el aire, a un nivel determinado, sobre un suelo horizontal... elevo los prismas nítidos y puros de edificios utilitarios... compongo atmosféricamente...”. El nuevo plano se impone al nivel del suelo existente creándose una “enorme distancia” entre ellos. Lo que hay por encima y por debajo tiene un carácter completamente diferente en cuanto a uso y a representatividad.

Generalmente se accede a este nivel a través de rampas, de tal manera que a pesar de la significativa distancia se intenta crear una cierta continuidad entre ambos planos.

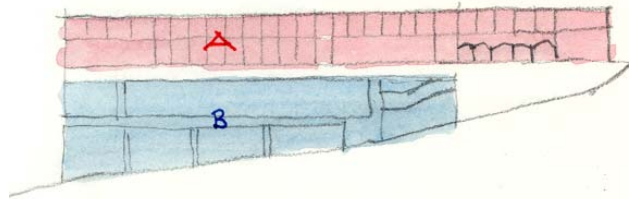


Peter Serenyi, en su artículo “*Timeless but of its time*”, incluido en el Tomo 26 del Archivo Le Corbusier, hace una hábil comparación entre la Sede de los



Hilanderos y la *Villa Cook*: en ambos, la planta primera destinada a funciones privadas y la segunda, que aloja las funciones representativas, se sitúan elevadas sobre una planta baja destinada a la circulación y el servicio.

En el *Monasterio de la Tourette* se produce una interesante aplicación del plano de referencia horizontal, donde todo el edificio parece descolgarse desde la cubierta plana, para acercarse, de manera bastante irregular al terreno natural. Este desplazamiento de arriba a abajo no es sin embargo continuo, sino que se crea un segundo plano horizontal, a mitad de camino, a partir del cual se diferencian las funciones colectivas, por debajo, de las individuales, por encima. Este plano servirá además, como veremos mas adelante, para determinar la altura de los volúmenes interiores.



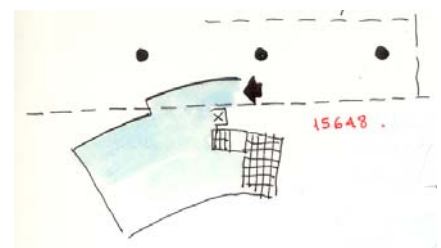
El plano horizontal de referencia es por lo tanto para Le Corbusier, un elemento de estratificación, funcional y significativa, a la vez que un requisito urbanístico. Sólo en determinadas ocasiones, va siendo absorbido en el proceso de proyecto, por los volúmenes que conforman el edificio, como vimos que ocurría en el *Palacio de los Soviets*.

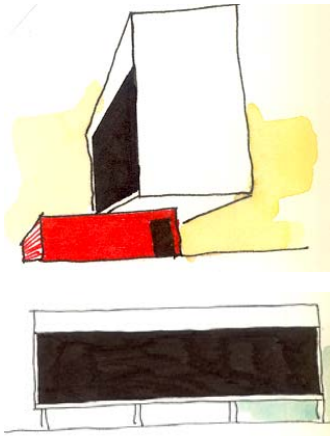
7.2.2 El plano de referencia vertical. El *Pavillon Suisse* y la *Asociación de Hilanderos* de Le Corbusier.



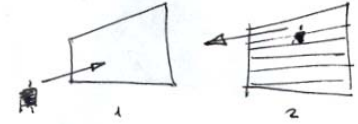
La presencia de un plano de fondo delante del cual se colocan unos objetos, es posiblemente la forma más rápida de describir la *Cité de Refuge*.

En el capítulo 1 vimos cómo estos “objetos” se enmarcaban delante de la tensa fachada de cristal del bloque de dormitorios. No vamos a insistir en ello, pero resulta interesante observar cómo el contemporáneo *Pavillon Suisse* es exactamente la inversión de la *Cité de Refuge*: aquí los objetos están detrás del Plano.

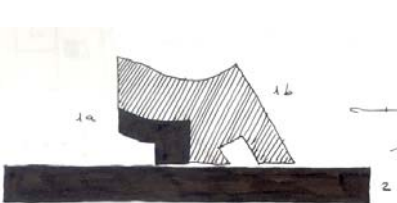
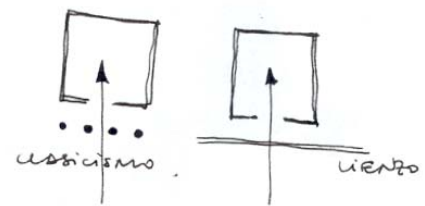




En el *Pavillon Suisse*, que analizaremos con más detalle en el Capítulo 12, encontramos un bloque bajo que se acerca por detrás a un bloque alto elevado. En la propuesta inmediatamente anterior a la solución definitiva, Le Corbusier planteaba que el acercamiento al edificio fuera tangencial, es decir con una cierta visión tangencial del bloque alto, siguiendo de alguna manera su trazado. Sin embargo, en la propuesta construida, el acercamiento es, al menos conceptualmente, frontal. De esta manera podemos atravesar visualmente el plano vertical acristalado del bloque de dormitorios.



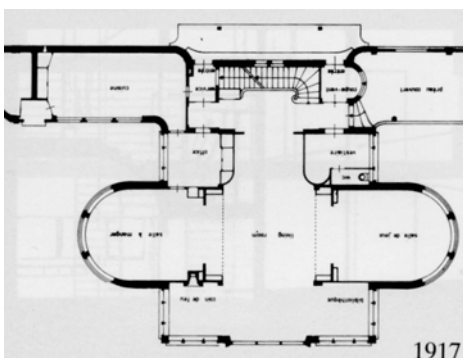
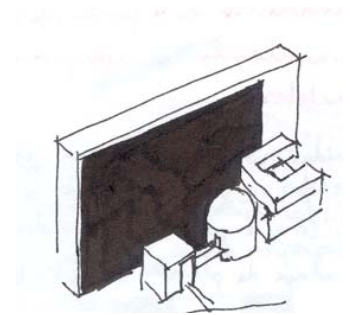
Podemos hacer una lectura clásica de la composición en cuanto al funcionamiento como fachada de ese plano, o en la idea de pórtico de acceso al edificio, pero parece más acertada la interpretación pictórica, ya que las dimensiones del bloque nos invitan a interpretarlo como lienzo en el que nos sumergimos para encontrar “al otro lado”, el motivo.



Aquí, el plano del lienzo es tenso y transparente. Se levanta altivo sobre el terreno, ingravido, para potenciar su condición de penetrable. La repetición de sus carpinterías, mostrando aquella urdimbre de la que hablábamos, unida a su gran extensión (en relación al espesor), le otorgan una condición superficial antes que volumétrica. La opacidad del borde así

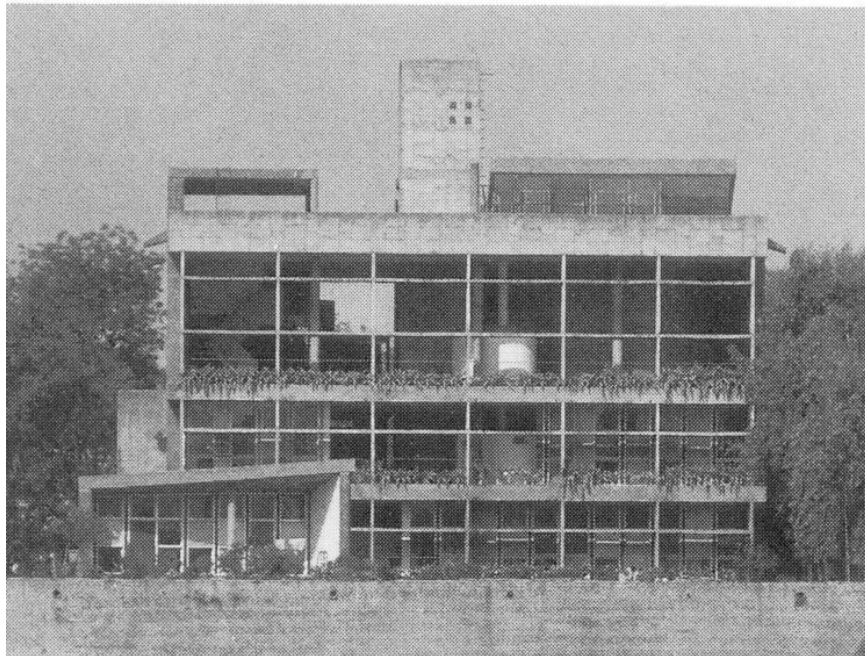
como las pequeñas perforaciones de la terraza superior, que no son más que concesiones a una posible lectura en doble escala, crean el necesario marco del lienzo.

El lienzo tiene siempre dos caras, actuando la de atrás de soporte de la delantera. En la arquitectura de Le Corbusier, o en la de Stirling, se utiliza esta dualidad para expresar la función interior y resolver las relaciones con el exterior. Entre uno y otro está el espacio interior, ocupado, entre una cara y otra, por la materialidad del lienzo. El tiempo que necesitamos emplear para atravesarlo nos dará la medida de su formación así como el grado de independencia con respecto al exterior.



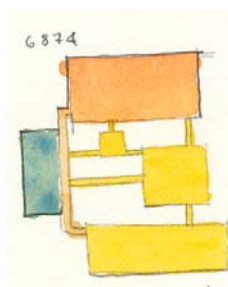
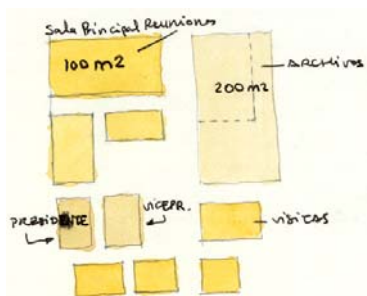
No es, como en el caso de las plataformas de Stirling, un plano con un espesor lleno, sino el resultado de su desplazamiento, hasta una cierta distancia, para acotar un vacío. De hecho Le Corbusier piensa el espacio como sucesión de planos paralelos, algo que ya ha destacado Colin Rowe, y que tiene su origen en la *Villa Schwob*, y en último término, en las experiencias vividas en las arquitecturas bizantinas en su Viaje a Oriente.

Uno de los ejemplos que más claramente nos muestran la forma de generar el edificio a partir del desplazamiento de un plano de referencia vertical, es la Sede para la *Asociación de Hilanderos de Ahmedabad*.



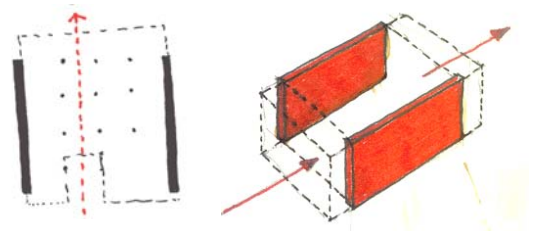
El edificio fue encargado a Le Corbusier, en Marzo de 1951, por Surottam Hutheesing, entonces presidente de la Asociación de Hilanderos, una poderosa organización tradicionalmente controlada por clanes familiares.

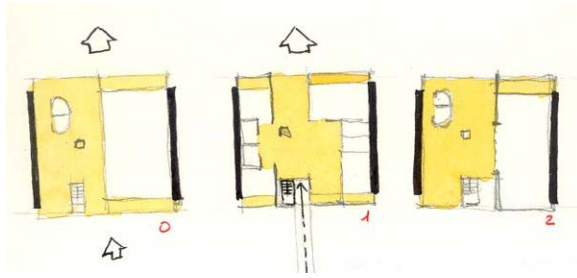
Para resolver la doble escala, edificio público por un lado pero a la vez organización privada, el arquitecto recurre a una vieja idea de 1928: Una casa, un palacio: “... *un Palacio es una casa dotada de dignidad... cuya monumentalidad se alcanza mediante el uso de formas puras, compuestas según una ley armónica...*”. En este caso había que tener además en cuenta la situación del terreno junto al río *Sabarmati*, así como el riguroso clima de la India.



Los primeros croquis del proyecto corresponden a los meses de Marzo y Abril de 1952 y, como era habitual, comenzaban estudiando las piezas necesarias para albergar el programa así como las adecuadas relaciones entre ellas.

Desde el principio aparece la idea de atravesar el edificio, de delante a atrás, posiblemente para situándose en la dirección de los vientos monzones. Se establece de esta manera un flujo espacial continuo a través del interior que determina el aspecto inicial de la propuesta, una gran caja de piedra que se va excavando en esa dirección.

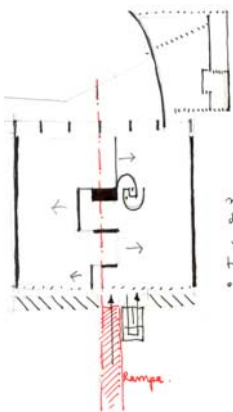




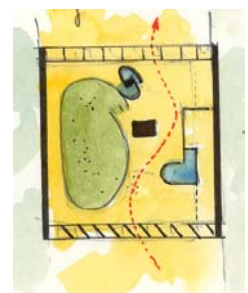
Una idea inicial es también la de situar un plano elevado como nivel principal del edificio al que se accederá a través de una rampa. La planta baja queda de este modo al margen del recorrido público. Esta planta, muy transparente como las demás, está directamente dividida por la mitad, organizando cuidadosamente los recuadro que resultaron del estudio del programa.



Cuando los vientos entran en la caja, junto con la luz, los espacios del interior se repliegan convirtiéndose en volúmenes autónomos que se apartan a su paso. Empiezan así a independizarse de la envolvente que a su vez, se cualifica en malla y muro. De esta manera la caja excavada se va convirtiendo en caja envolvente de un espacio que contiene una serie de objetos. Es en este momento que Le Corbusier introduce el *Brise-Soleil* como fachada tramada que fragmenta y distribuye el aire y la luz. Las dos paredes laterales pasan a tener condición de medianería.



El aspecto final es el de un escenario de teatro donde los personajes no serían los hombres sino los volúmenes plásticos. Entre ellos podemos deambular incorporándonos al viento para mirar el espectáculo del río, aunque en realidad son sus habitantes los que nos miran a nosotros. En el proceso de atravesar el escenario, nuestra mirada se ve continuamente dirigida hacia los laterales, como para no perder en ningún momento la relación con las medidas reales en las que nos movemos.



A esta idea de la arquitectura como Escenografía vamos a dedicar el capítulo siguiente.



8. Escenografía y Representación

8.1 La arquitectura como teatro. El *Tribunal de Justicia* de Chandigarh



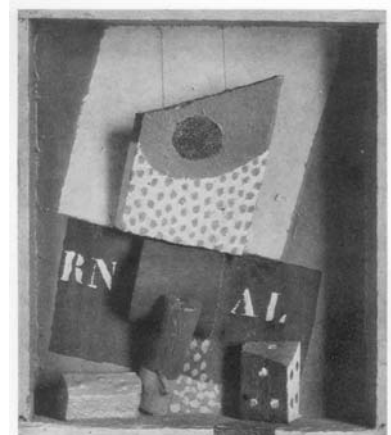
Como en muchas otras ocasiones, el cuadro de Picasso “*Panes, frutero y fruta sobre una mesa*”, realizado en la primavera de 1909 en París, es el resultado final de un intenso proceso de trabajo. En este caso incluso, la obra final desemboca en un motivo completamente diferente al inicial, cambiando incluso hasta el título.

Efectivamente, la obra se inició como “*Carnaval en la taberna*”, y en ella se representaban 5 personajes situados tras una mesa, aparentemente abatible, en una postura ciertamente teatral. Había una sexta figura que, como en otras obras del pintor, aparecía desde atrás en el espacio del lienzo.

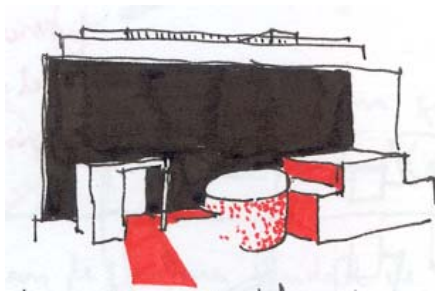
En el proceso de elaboración de la obra se pasa hasta por diez momentos diferentes, en los que las figuras van siendo progresivamente esencializadas en sus líneas constitutivas dominantes, eliminando datos de su anatomía que no se consideran fundamentales, a la vez que se reducen los colores y las luces e incluso algún personaje. Los cuatro que quedan en el estado intermedio del proceso se convierten en entidades cada vez mas abstractas hasta un punto en el que resulta ciertamente muy difícil su identificación.



¿Qué es lo que está haciendo Picasso?. Sencillamente abandonar el discurso literario de la representación para adentrarse de lleno en la investigación de los problemas puramente plásticos. La consideración del lienzo como un pequeño escenario en el que los personajes evolucionan hasta unos papeles diferentes a los que desempeñaban en la vida real, es algo que le apasiona al pintor. El lienzo va más allá de su mera condición de soporte narrativo subordinado a la realidad, adoptando ahora la condición de ser lugar de su propia representación. Es esto lo que le lleva, en el verano de 1914, durante su estancia en Aviñón, a realizar varias esculturas montadas sobre relieves sobre un soporte plano del que parecen emerger. La composición es intencionadamente enmarcada con un pequeño plano perpendicular que refuerza la sensación escenográfica de la obra. Desde estas ideas vamos a plantear la consideración del efecto teatral en la arquitectura.

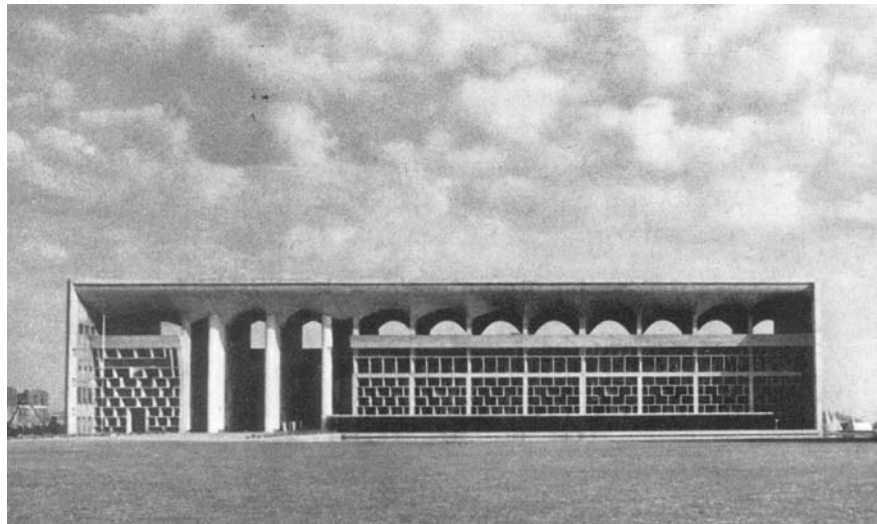


En la *Cité de Refuge* de Le Corbusier, los objetos situados en primer plano (pórtico, puente, cilindro y caja del vestíbulo) actúan como personajes de una escena, detenida en el tiempo,

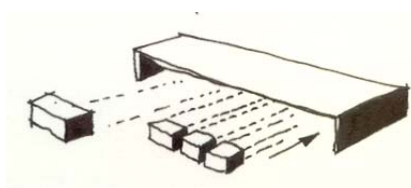


que se desarrollaría en el escenario creado por la pantalla acristalada de fondo que, como en las bambalinas teatrales, adquiere un carácter provisional y cambiante. La estrategia de proyecto se monta claramente sobre el diálogo marco (continente) y objeto (contenido). El plano vertical por detrás de las figuras es suficiente para crear esta doble escala.

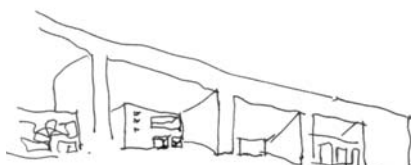
La idea se retoma en 1951 cuando Le Corbusier comienza sus proyectos para la India. El *Tribunal de Justicia* de Chandigarh está proyectada desde la idea de colocar en el paisaje vacío un marco, perfectamente definido e independiente, que delimita un escenario donde cuidadosamente se van insertando las piezas del programa.



De alguna manera, el plano de la *Cité de Refuge*, ahora solidificado, se ha convertido en la envolvente del espacio que alberga la arquitectura. Ahora los personajes son los volúmenes que se protegen en la sombra del gran parasol, del exterior. Desde aquí miran, mudos e impasibles, la escena cotidiana que se desarrolla, siempre cambiante, ante ellos.

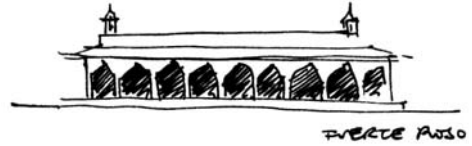


Un espectador que se sitúa ante el edificio contempla desde lejos la escena y puede acercarse hasta ella y penetrar en su interior, haciéndose partícipe del espectáculo construido. El arquitecto en este sentido, es el responsable del efecto que la tramoya provoque sobre él.



En el cuaderno de bocetos E-18, correspondiente a Febrero de 1951, encontramos entre muchos estudios para la *Capilla de Ronchamp*, un dibujo que anticipa la idea del *Tribunal*. Está en la página 330, y en él aparecen unos pequeños volúmenes que se alojan bajo un gran pórtico adintelado. Bajo la exaltación del uso de muros isotérmicos, Le Corbusier escribe: "... *exacta adaptación*

de las formas bajo el sol... esto entierra a Vignola...". No obstante hay otras referencias para el edificio, como son el *Fuerte Rojo* de Delhi (*Divan-I-Am*) o, en opinión de Curtis, la *Basílica de Constantino*. En cualquier caso la idea es clara: un enorme pórtico, construido para el sol y la lluvia, protege unos volúmenes funcionales que se colocan bajo él., creando con ello un fuerte efecto escenográfico.



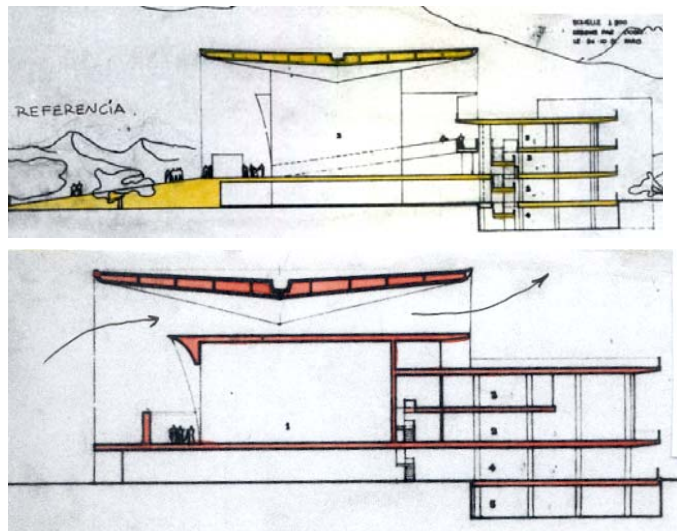
El primer croquis que encontramos directamente relacionado con el proyecto del *Tribunal de Justicia*, aparece en la página 391 del cuaderno E-19. Correspondiente a Marzo de 1951, resulta excesivamente adelantado por cuanto el proyecto no se va a desarrollar en el estudio de Le Corbusier hasta el mes de Noviembre.



Bajo el pórtico a escala de la Naturaleza, se colocan 9 cajas que contienen las ocho salas menores y la sala mayor de Justicia, separada ésta por el vacío que permite el acceso. Estas nueve piezas, a escala del hombre, han sido previamente estudiadas de acuerdo a su función y sólo en segundo término, se han introducido, por detrás, bajo el parasol. El movimiento de inserción, de atrás hacia delante, se pone de manifiesto en la curvatura que adopta la fachada principal, y que podemos ver en sección. Otras piezas, aquellas que son secundarios en la finalidad del edificio, quedan por detrás del pórtico. El marco, que acota pero no cierra la composición, relativiza un trozo del espacio continuo y universal en el que son ordenados las piezas que el hombre utiliza.

El efecto escenográfico de la arquitectura no es tan evidente en la obra de Stirling por cuanto suele absorber en los volúmenes de su obra, el marco que nos llevaría a entender tal efecto.

Desde el entendimiento de la arquitectura como la construcción de una escenografía teatral, podemos plantear una serie de cuestiones a las que trataremos de dar respuesta en este capítulo: ¿En qué consiste la representación de la arquitectura?, ¿Cómo se construye la escenografía?, ¿Cómo se genera y se controla la relación espectador-escena?, ¿Qué capacidad tiene la relación objeto-espacio para activar las sensaciones del espectador?, ¿Cómo se alcanza la unidad de la representación en la permanente variabilidad de la percepción?.



8.2 La representación artística

En 1893 el escultor alemán Adolf von Hildebrand publica *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* que en 1910 alcanzaba su octava edición. En el libro se analiza la relación entre el espectador y la obra artística a través de la representación, fundamentalmente formal, distinguiendo entre una forma real y otra aparente. La primera, que es la que existe en la realidad, es manipulada por el artista, seleccionando ciertos aspectos o presentándola de manera diferente a la habitual, para crear la segunda. Cuando esta nueva forma, a la que llama él llama aparente, se activa, es decir puede provocar sensaciones (espacio y movimiento) y sentimientos en el espectador, es cuando se crea la representación artística, o lo que es lo mismo, es cuando se crea una obra de arte.

En esta primera definición encontramos ya un anticipo de lo que será la teoría del Purismo por cuanto ellos también hablarán de sensaciones e incluso distinguirán entre sensaciones primarias, universales, y secundarias ó particulares.



El artista entonces, de acuerdo con Hildebrand, trabaja con apariencias, pero no en su sentido habitual como reflejo de una realidad, sino como una idea, mas o menos evocadora, pero no coincidente. Podemos entender que la forma aparente, o bien nos ofrece algún aspecto de la realidad, lo que supondría que la obra de arte se basaría en la selección parcial e incompleta, o bien que dicha apariencia es completamente diferente al motivo real del que se parte. Se plantea aquí una interesante paradoja:

Por un lado, la fragmentación y la condición inacabada de las figuras utilizadas sería mas artística que la forma completa, obligando de alguna manera al ojo y al entendimiento del espectador a atender mas intensamente, e incluso realizar un esfuerzo adicional en su percepción. Esto es lo que hemos encontrado en el prisma incompleto del pórtico de acceso en la *Cité de Refuge*, en la inmaterialidad del cilindro, translúcido y transparente e incluso en el volumen intermedio, virtual, que crean los dos planos del puente. En ellos, el espectador puede entender la forma original, real, y entender la nueva forma incompleta, aparente.



Por otro, si la forma artística se basa en la diferencia, incluso a veces en la ocultación, de la apariencia y la realidad, la actividad del espectador se dirige entonces más al entendimiento en sí de lo que ve, eliminando en su percepción posibles ambigüedades y remisiones a otras cosas que no son, es decir, prácticamente lo opuesto a lo anterior. Aquí, el objeto adquiere valor por sí mismo no



como transformación o interpretación de otro original. Esto sería más aplicable a Stirling, ya que la forma fragmentaria que presenta en la *Neue Staatsgalerie* está considerada como estable y definitiva, no remitiendo a una inicial que se manipula sino únicamente a un estado actual de la forma histórica.

Lo que en Le Corbusier sería una narración actual, y por lo tanto espacial, que desencadena la actividad del espectador en presente, en Stirling sería una narración temporal, cuya lectura se hace como referencia histórica, en pasado. En éste, sin embargo no hay remisión a un edificio completo que fue, sino que simplemente se evocan fragmentos, difíciles de ampliar, que evitan la referencia global.

Para Hildebrand, la representación artística solo puede ser alcanzada si se consigue dotar a la obra de un cierto equilibrio, o como él lo llama, de una *regularidad general*. Este equilibrio se crea cuando coinciden en el entendimiento del espectador, la visión lejana y la suma de las visiones cercanas.

En el libro de Hildebrand, la visión lejana es denominada *representación visual*, y corresponde a una imagen plana de un objeto cuya tridimensionalidad se produce por ciertas indicaciones creadas por el artista. Supone una actitud puramente contemplativa sobre una imagen que se presenta como constante en el tiempo, vista desde lejos.

La visión cercana, múltiple y activa, es llamada *representación de movimiento*, e implica varias imágenes que solo pueden ser percibidas en movimiento, es decir en una percepción temporal aditiva. Las imágenes, ahora directamente tridimensionales, se van obteniendo en secuencia y mediante continuas adaptaciones de nuestro ojo. La actividad es aquí más intensa ya que nos obliga constantemente a relacionar lo que percibimos, en cada una de las visiones estáticas instantáneas.

Solo la correcta suma de ambas representaciones puede crear en nosotros la representación artística. Partimos de una visión lejana, general, que nos ofrece una apariencia de la obra que deberá ser confirmada, o completada, mediante un acercamiento, y un recorrido a través de ella. Tras la primera imagen realizaremos los análisis particulares (el estudio de la luz, de las texturas, del color ...etc.), y el estudio de los detalles formales, para poder así completar nuestra primera idea.

Hildebrand nos ofrece un ejemplo muy gráfico en su libro: “...una esfera comenzará a ser representada desde el círculo, y sólo después de analizar el efecto que sobre ella produce la luz, podremos obtener su imagen estable...”. Es esta imagen, estable y equilibrada, la que debemos construir en nuestra representación a partir de los datos que nos da el espectador, y es ella la que provocará en nosotros las sensaciones y los sentimientos que conduzcan a que sea entendida como obra de arte. Los datos son múltiples, pero Hildebrand, en su condición de escultor, parece escoger únicamente los que se refieren a lo táctil. Es por esto que toda su teoría se desarrolla, casi exclusivamente, sobre la forma.



8.3 La forma activa del objeto

Ambos arquitectos, de manera diferente utilizan su particular vocabulario formal para crear la representación artística. Si en Le Corbusier, las formas están pensadas desde la referencia actual y el contraste en la experiencia visual y perceptiva del espectador, en Stirling, por el contrario, lo que se pone en primer lugar es su poder evocador, y por lo tanto, a diferencia del primero sus volúmenes pueden ser leídos simultáneamente. Pero los dos entienden que lo artístico se rige por leyes eternas e invariables y así, en sus obras, encontramos una y otra vez, las mismas formas, presentadas con mínimas variaciones de un proyecto a otro. Solo parece cambiar, al menos en periodos de tiempo determinados, la manera de mezclarlas.

En Le Corbusier, la evolución formal parte de la geometría elemental para alcanzar la plasticidad desde la interferencia que provocan tanto la tradición como las estructuras históricas subyacentes. En Stirling, se parte de la Historia, primero reciente y después antigua, para llegar a las formas puras. El primero parece alcanzar al principio un vocabulario que luego desarrolla mientras que el segundo parece llegar a él, sólo al final.

La forma, en cualquier caso, está determinada por la visión, ya sea desde las sensaciones que provoca ya desde la memoria. Desde la teoría del Purismo, Le Corbusier parte de las llamadas sensaciones primarias para alcanzar al final las secundarias (particulares, culturales, ambientales ...etc.) mientras que Stirling parece hacerlo desde éstas para llegar a las primarias y universales. Los volúmenes de piedra, o de *béton-brut* por ejemplo, de Le Corbusier sólo aparecen después de haber utilizado muchas veces la abstracción de las cajas blancas, mientras. En Stirling, la abstracción se alcanza después de despojar a la arquitectura de su remisión al pasado.



En realidad, lo que nos ofrecen tanto Le Corbusier como Stirling, sería una versión diferente de una forma real, como dos formas aparentes distintas. Cada uno de ellos maneja unos determinados “acentos” que, decididamente, se vinculan más o menos con la forma real. Si la obra de uno supone un acercamiento al estado normal ó típico del objeto, la del otro es más una presentación casual o excepcional de dicho objeto. En el primer caso, el artista estaría utilizando una cierta continuidad temporal, es decir, representaría el objeto, ya sea una forma única o una combinación de varias,, desde su mayor repetición histórica. Entrarían en juego, conceptos de tipo, estilo, y por lo tanto una cierta universalidad. En el segundo, la búsqueda de lo excepcional, le llevaría a la invención permanente, a la inestabilidad y a la sorpresa que dificulte la lectura inmediata de lo creado.

En cualquiera de las dos situaciones, la intención final es la misma: buscar un nuevo acento normal para la forma real que, ya desde lo típico, ya desde lo novedoso, sea aceptado por el espectador. Detrás de la primera intención, siempre encontraremos una



combinación de formas, dimensiones, luces, texturas ...etc. Veamos ahora cómo esto ocurre en la *Cité de Refuge* de Le Corbusier y en la *Staatsgalerie* de Stuttgart, de Stirling, tanto a nivel de objeto como a nivel de composición.

Si analizamos el cilindro, que en las dos obras adquiere un papel importante, encontramos dos maneras diferentes de presentar una forma determinada. Le Corbusier utiliza la forma completa pero la desmaterializa. A través de la subdivisión en tres niveles y de la condición parcialmente acristalada de la pared envolvente, este volumen aparece como suma de tres cilindros “reales” cuya unidad se produce por simple continuidad, a pesar de la dispersión formal que provoca su transparencia, parcial o total. El cilindro central de Stirling, la rotonda, es por el contrario un vacío en la masa global, sin techo, aumentando así su dimensión vertical, aunque, a diferencia del de Le Corbusier, se presenta como homogéneo, sin cambio de material.



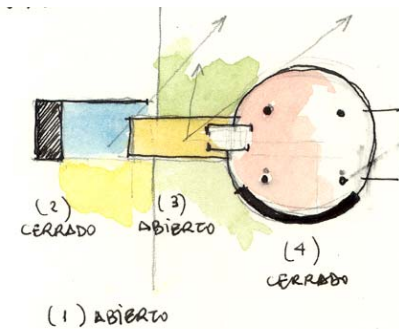
En ambos, la continuidad circular de la forma, se impone a su posible penetrabilidad y así, las perforaciones puntuales en su superficie, que nos permiten acceder a él, se convierten en volúmenes independientes, portadas o cajas, que se yuxtaponen al cerramiento. Sin embargo, el primero, a pesar de la insistencia de Le Corbusier durante los años veinte sobre la importancia de las formas-tipo, resulta más excepcional que el segundo, aunque posiblemente lo sea por la intervención de la memoria en la percepción del cilindro de Stirling.

A nivel de edificio, los dos arquitectos buscan la unidad y la homogeneidad general. En este sentido, podríamos diferenciar a Le Corbusier desde la composición (no importan los cambios de materiales o de texturas porque sobre ellos prevalece la idea de montaje o ensamblaje) y a Stirling desde la materialidad de su obra (aunque las formas parciales muestren cierta dispersión, la unidad queda garantizada en todo momento por la homogeneidad del material).



8.4 La forma activa del espacio

En el capítulo 3 del libro de Hildebrand leemos: “... hay que construir con los objetos un espacio de conjunto... ordenar los objetos de modo que, como apariencia, dirijan la representación de movimiento.. y es por ello, que el todo se convertirá, asimismo, en un cuerpo espacial que se produce y modela al igual que un cuerpo aislado...”.



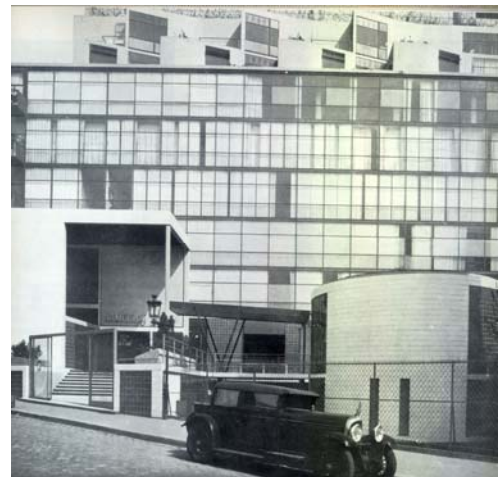
Si antes, a nivel de forma del objeto, las relaciones se establecían entre las impresiones, primero total y luego parciales, del mismo (incidencia diferenciada de la luz, texturas diversas ...etc.) ahora, a nivel de composición global, las relaciones son entre varios objetos (distancias, referencias, “hilos invisibles ...etc.). Si lo que importa realmente no es la ordenación de los objetos sino su acción mutua, adquiere entonces un valor fundamental el mecanismo de contraste, y será, por tanto, su mayor o menor efectividad, la que otorgará valor espacial a la

apariciencia. La articulación espacial de los volúmenes será entonces el objetivo, por lo que se buscará una determinada concentración, un equilibrio de la imagen, que nos ofrezca un estímulo articulado.

Para Hildebrand, los contrastes se crean a través de las líneas, los claroscuros y los colores, aunque son estos últimos los que adquieren mayor importancia (en arquitectura posiblemente sean los primeros y los segundos, en función, en cualquier caso, de las relaciones dimensionales).

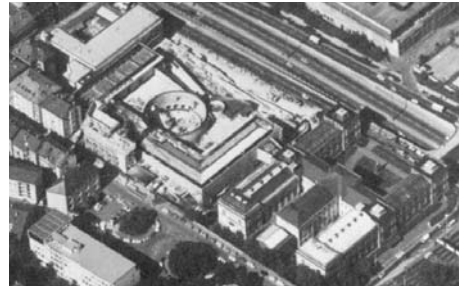
Tanto en la *Cité de Refuge* como en la *Neue Staatsgalerie*, el interés del proyecto surge de la acción mutua de los volúmenes utilizados.

En Le Corbusier hay, “a priori”, una mayor diferenciación entre las piezas. La referencia clara y directa a una determinada figura geométrica, unido a la distancia que existe entre las piezas, libera de cualquier tipo de confusión, la lectura unitaria del conjunto. Sin embargo existe una cadencia, una secuencia en la apreciación de esas partes dentro del todo que, en última instancia, es lo que garantiza la unidad. Cada pieza remite a las demás de tal manera, que a pesar de sus diferencias, es inevitable la lectura conjunta de todas ellas. Además el espectador que asiste al espectáculo arquitectónico de Le Corbusier, se ve inevitablemente arrastrado por la secuencia perceptiva ordenada por el arquitecto. Existiría aquí una cierta idea de semejanza no formal, sino equivalente (lenguaje común, aspecto, textura ...etc.)



Como vimos en los *papiers-collés* de Picasso (podemos encontrarlo también en los cuadros puristas), muchas veces, el objeto que da título a la obra, y que supuestamente es el más importante en la representación, no aparece en ella, sino que se crea desde una suma de objetos, en principio incoherentes.

En la obra de Stirling, la lectura unitaria de los objetos que interactúan entre sí, parece también implicar una semejanza aunque en este caso más directa pues todas las piezas están construidas con el mismo material (nos referimos por supuesto a las que son importantes en la definición arquitectónica del edificio) y parecen emerger de una masa pétreo común. Son “como hechas de lo mismo”.



Es interesante esta cuestión si se plantea en relación con la Naturaleza, desordenada y desarticulada, como la entendían los artistas del Purismo. De hecho es ésta la intención que subyace detrás de la teoría de Hildebrand: “... *podemos entender el espacio como el agua en la que se sumergen varios objetos, permaneciendo continua entre ellos...*”. El trabajo del arquitecto consistiría entonces, en ofrecer una nueva Naturaleza ordenada y armónica.

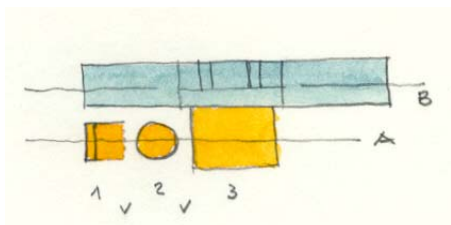
8.5 La escena y el espectador

Si el Arte consiste en crear “efecto” sobre el espectador a través de una forma aparente que “activiza” la Naturaleza que nos rodea (sus formas), cobra especial importancia la relación del espectador con la obra. Debemos ahora indagar en la manera en que se relacionan uno y otra.



Entre el espectador y la imagen (el edificio), hay un espacio que se percibe pero al que no se presta atención. Se trata de un espacio de paso, real, que es necesario atravesar para comenzar la percepción y la consiguiente representación. Es de alguna manera la actitud que adoptamos ante un escenario o una pantalla de proyecciones, y como en ellos, la visión perpendicular nos dará la mayor nitidez. Tendremos que “saltar” el espacio real para introducirnos en el espacio ideal en el

que se encuentra la forma activa. En arquitectura dicho plano es el que hemos considerado de referencia (delgado en Le Corbusier y masivo en Stirling , y desde él, como ya vimos, puede entenderse por proyección, en positivo o en negativo, toda la obra.



En la planta de acceso de la *Cité de Refuge*, en la que se encuentran prácticamente todas las intenciones de Le Corbusier, las figuras singulares (volúmenes de acceso) pueden entenderse como situadas sobre un escenario delante del telón de fondo que forma el plano acristalado del bloque de dormitorios. Estos objetos están colocados de tal manera que, desde la calle son

vistos perpendicularmente, de acuerdo a la óptima nitidez indicada. El escenario coincide con la franja que ocupan las figuras, con su eje longitudinal coincidente con el de su ordenación.

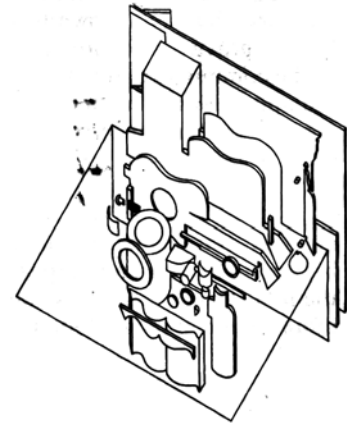
Una vez situada la escena empezamos a caminar (atravesamos el espacio real para alcanzar el ideal). Como espectadores, somos conducidos al escenario al cual accedemos en uno de sus extremos, y desde aquí, lo recorremos a lo largo atravesando, uno tras otro, los volúmenes que

crean la representación. Sucesivamente vamos entrando y saliendo de cada uno de ellos, percibiendo desde su interioridad, el papel que desarrolla en la escena.

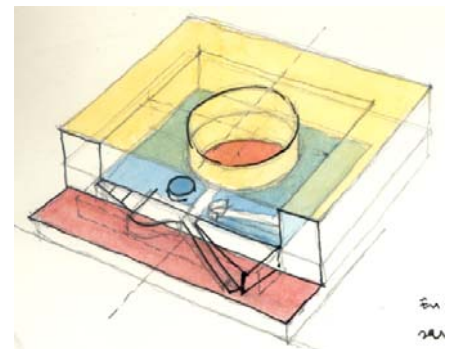


Tenemos, por lo tanto, una primera visión lejana, plana y pictórica, del escenario, con sus protagonistas, a la que añadimos una experiencia, temporal y profunda, a través del recorrido por él. En esta nueva representación de movimiento, el entendimiento que tenemos en todo momento de los volúmenes es siempre relativo, siempre referido al fondo de la escena (bloque grande) o al fondo ocasional que puedan formar las propias figuras, es decir, dotamos a las posibles imágenes planas de una idea de profundidad.

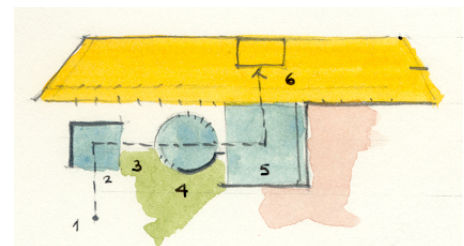
Dicho de otro modo, nos sumergimos en el mundo de las sensaciones táctiles, que aunque iniciadas desde el exterior no se experimentan en toda su intensidad hasta que no empezamos a caminar. Dado el pequeño espesor en el que esto ocurre, la sensación que tenemos es la misma que perseguían los cubistas, especialmente Braque. De alguna manera, estamos caminando entre las capas de la pintura del cuadro, dotando a cada distancia entre pinceladas contiguas o superpuestas, de una cierta cantidad de profundidad espacial.



En la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart no resulta fácil situar el plano de referencia, como ya vimos en el capítulo 2. De las posibles soluciones, parecía más convincente la de situarlo a nivel de cubierta de la pieza en “U” destinada a exposiciones temporales para desde aquí proyectar hacia abajo el edificio en un proceder similar al de un escultor que tallara un bajorrelieve. Ahora, trasladando esta hipótesis a nuestro planteamiento escénico, nos vemos obligados a situar al espectador en el aire, por encima del edificio. Esto no parece posible y sin embargo, creemos que el planteamiento sigue teniendo validez, si el proyecto de Stirling lo entendemos en términos de diseño urbano, es decir, como manipulación topográfica de la ciudad. La constante preocupación del arquitecto, tanto aquí como en Düsseldorf o Colonia, por continuar la ciudad existente en su edificio, nos confirmarían esta forma de crear la escenografía en su arquitectura. La *Neue Staatsgalerie* es un escenario al que el espectador se enfrenta en vertical ya que se trata de una gran maqueta, de un trozo de ciudad detenida en el tiempo, petrificada.

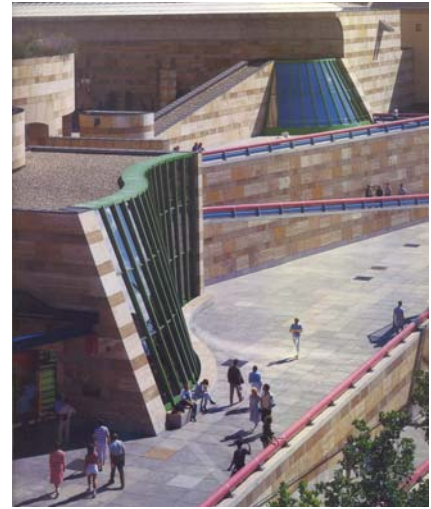


En Stuttgart, como en la *Cité de Refuge*, el recorrido resulta fundamental, pero es muy diferente de aquel. Si en Le Corbusier es único, atravesando una a una las piezas de su montaje arquitectónico, en Stirling, se particularizan varios caminos posibles que resultan ajenos a las piezas que hacen funcionar el edificio. La visión que nos ofrece



del conjunto sería exterior, en cierto modo mas tangencial, mientras que la de Le Corbusier resulta frontal, penetrante. A veces entramos en las piezas, pero siempre tenemos la sensación de estar fuera de ellas. La ambigüedad que parecía quedar eliminada en la coherencia de su textura, aparece ahora en el recorrido.

En el recorrido por la *Cité de Refuge* no hay elección, el camino es solo uno, pero en la *Neue Staatsgalerie* sí y de esta manera, la continua variabilidad perceptiva nos remite, inevitablemente, a las mismas sensaciones que tenemos cuando caminamos por la Naturaleza. Stirling talla un paisaje, geométrico y abstracto, pero capaz de ofrecernos las mismas múltiples alternativas de un paisaje real.



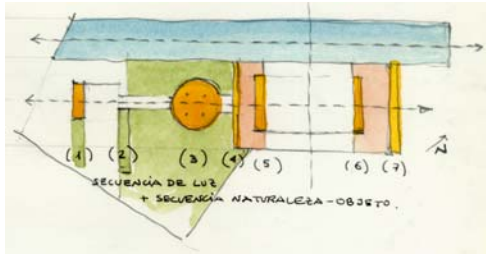
En la *Cité de Refuge* el recorrido tiene un inicio, una secuencia y un final, y después no hay mas, solo la contemplación de la ciudad. En la *Neue Staatsgalerie* el recorrido sigue por las calles de la ciudad existente. Lo iniciamos, lo seguimos y lo finalizamos sin discontinuidad aparente. En Le Corbusier hay por lo tanto orden, un orden impuesto por el intelecto. En Stirling no, aunque es cierto que, una vez iniciado uno de los posibles caminos (interiores o exteriores) éste se va configurando progresivamente (ya vimos los efectos del recorrido como figura contra fondo). En cualquier caso no hay que olvidar que es destino del edificio es muy diferente en ambos casos. Un museo frente a un albergue; en uno se transita, siempre ocasionalmente, mientras que en el otro se llega y se permanece.

8.6 El escenario plano

Para conseguir la unidad y la permanencia de la obra, Hildebrand nos ofrece una curiosa solución (curiosa por lo que tiene de coincidente con las ideas de nuestra Tesis): utilizar varias imágenes planas que, colaborando mutuamente, eviten los efectos de profundidad. Para ello, concreta tres mecanismos:

1. Ordenar parcialmente, por grupo, los elementos de la composición.
2. Cruzar los motivos interseccionándolos.
3. Hacer que a través de la luz, las imágenes planas actúen a distancia, como masas lumínicas frente a lo oscuro.

El primer mecanismo supondría en la Arquitectura, la agrupación de motivos en diferentes localizaciones espaciales, separadas entre sí por vacíos sin interés, en los que se creara una discontinuidad en la atención del espectador. Esto no parece posible puesto que si se llegara a conseguir la ausencia de motivo se generaría inmediatamente una expectativa. Sí puede, sin embargo, crearse suficiente concentración del interés en determinados puntos del recorrido, de tal manera que el proyecto se entienda como una suma de espacios de transición y espacios de



estancia. Es lo que encontramos en la *Cité de Refuge* donde se establece una secuencia espacial pautada a través de intervalos de expectativa, en la colocación continua de los volúmenes de acceso.

En Stirling ocurre lo mismo, pero los límites entre los momentos de interés y expectación están superpuestos. Es aquí donde encontramos el segundo

mecanismo de Hildebrand. Por ejemplo, las rampas exteriores de la *Staatsgalerie* están, en alguno de sus tramos, dentro de los espacios de estancia.

El tercer mecanismo, que sería el más propio de la Arquitectura, solo puede controlarse, directamente, con el manejo de las texturas y de las luces verticales. Pero, no obstante, en nuestro entendimiento, sí es posible asociar determinadas figuras alejadas entre sí, por sus condiciones lumínicas. De hecho en la *Cité de Refuge* no es difícil “acercar” el cilindro de pared translúcida y fragmentada, conseguida a través del pavés, a la pantalla acristalada del bloque de dormitorios. La esquiva dimensionalidad del primero, a través de su envolvente cilíndrica se relaciona con la infinitud implícita a aquél. Además podemos equilibrar la mayor extensión de la luz transparente a la menor de la luz translúcida y concentrada.



8.7 El estímulo y la unidad de la obra

“La intensidad del estímulo y no el tamaño de lo reproducido es lo que determina nuestra representación” escribe Hildebrand en su libro. Es decir, se defiende una superioridad, una mayor pregnancia, de la representación sobre la imagen óptica (“...no se ve a un hombre más pequeño en la lejanía...”).

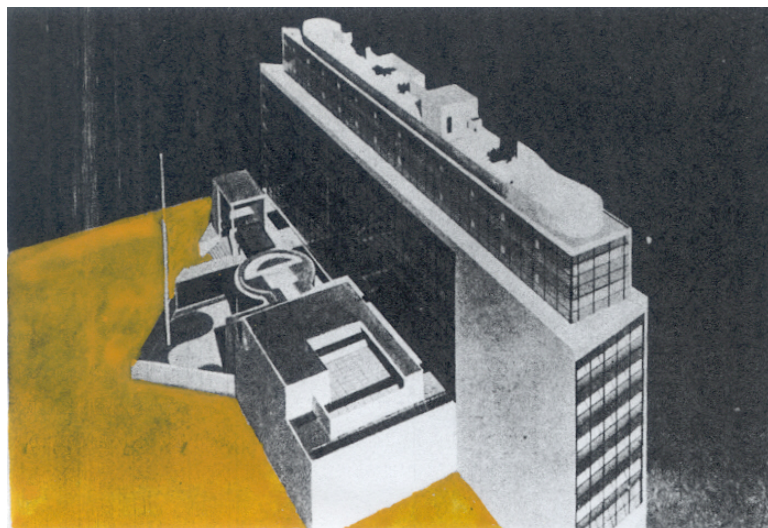
Esto puede relacionarse con la idea anterior: la intensidad del cilindro de la *Cité de Refuge* es mayor que la de la pantalla acristalada de fondo, lo que ocurre tanto por el menor tamaño de las piezas de vidrio, como por la condición envolvente de la forma frente a la tensa planitud del bloque. El enorme tamaño, relativo, de su frente acristalado, de ritmo lento en su concepción, se aleja aún más del pequeño e intenso cilindro de luz. Éste pesa más, puede más, y resulta por lo tanto más pregnante en nuestra representación. Habría que añadir, además, la mayor perdurabilidad de lo objetual frente a lo plano y del objeto frente al fondo.



Solo seremos capaces de representar una imagen única en la representación, cuando los estímulos de las múltiples relaciones entre los objetos que percibimos, coincidan con nuestra propia vivencia (“... el niño sólo sabe leer cuando al mirar las letras puede representarse las palabras vivas...”). La imagen no es la imagen de una percepción aislada, sino la imagen representativa, para la que normalmente recogemos aquellos rasgos que resultan más característicos para nuestra representación.

“En nosotros existen ya esas acciones, esos estados de ánimo, y es en la posibilidad de ponernos en el lugar de la imagen que vemos, por lo que podemos hablar de Unidad orgánica...”. Desde aquí concluye la teoría de Hildebrand. La creación de una vida orgánica es, en última instancia la intención del artista, y para ello, el espectador ha de experimentar la unidad de su obra. Sólo la podrá alcanzar en la coincidencia de imagen y representación, en su equilibrio, para desde aquí, hacerse suficientemente pregnante como para generar las acciones en nuestro intelecto.

Le Corbusier, en la *Cité de Refuge* evoca engranajes de máquinas, barcos, transatlánticos, y es a través de la forma de sus volúmenes, de su luz, del espacio en la secuencia ...etc. que se debe suscitar en nosotros, las acciones asociadas a ellos. Stirling evoca el paisaje y la luz lo talla activamente, como si fuera la luz del tiempo, erosiva, fragmentaria, evocando en nosotros espectadores, esa misma acción. La grandeza del Arte, y de la Arquitectura, reside en la consecución de esa unidad orgánica que nos permita vivirla. Para ello, de manera casi inconsciente, tendremos que referirla a algo mayor, habitual en nuestra vida, ya sea Naturaleza (Stirling) o Aspiración social (Le Corbusier).



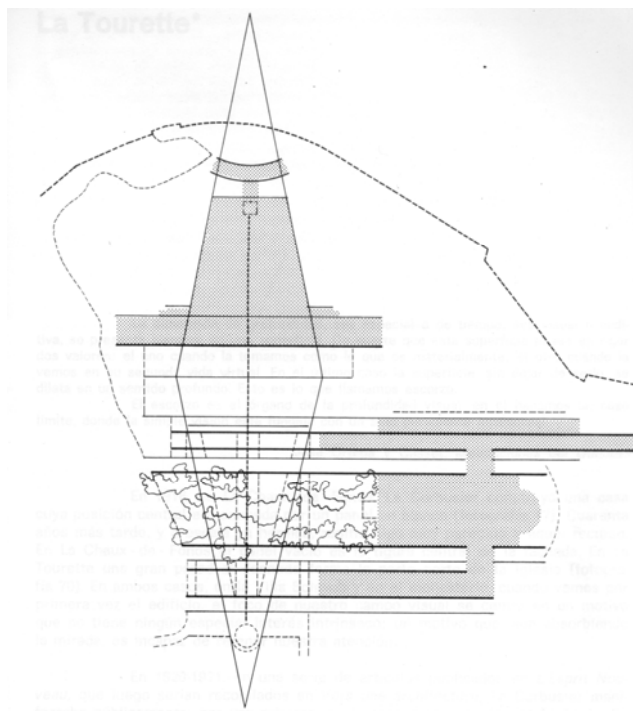


9. Transparencia y Reflejo

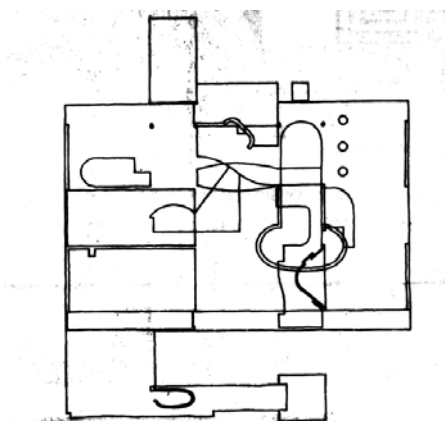
9.1 La doble transparencia de Gyorgy Kepes

Según Gyorgy Kepes, la transparencia no es únicamente aquella cualidad de la materia que nos permite ver a través de ella lo que está detrás, es decir, una condición óptica, sino que es además una cualidad física. La condición para conocer aquello que está más allá de lo cercano, de lo interpuesto es, según él, que se produzca una actividad mental oscilatoria que sitúe en primer plano lo que está lejos o simplemente detrás del objeto cercano

Colin Rowe, partiendo de la definición de Kepes, introduce la dualidad entre una transparencia real ó *literal* y una transparencia aparente o *fenomenal*. Desde aquí, establece un paralelismo entre las obras del Cubismo, fundamentalmente las del periodo 1911-1912, y la arquitectura de Gropius y de Le Corbusier. Su conclusión más acertada es la de entender la generación del espacio de este último, como una secuencia de planos virtuales que son atravesados en el tiempo por un hipotético observador que, en la experiencia de su recorrido perceptivo, va construyendo idealmente la unidad del conjunto. La villa *Stein* de Garches y el proyecto para el Concurso de la *Sociedad de Naciones* de Ginebra, le sirven de ejemplos certeros con los que demostrar su hipótesis.



En Garches, más que en Ginebra parece producirse con mayor dinamismo la ambigüedad de tal oscilación, condición necesaria para poder experimentar esa otra transparencia que



introduce Kepes. Desde aquí podríamos nosotros extender el mecanismo de construcción del espacio con planos paralelos a la *Cité de Refuge*. En este caso, los planos espaciales serían creados fundamentalmente con la luz, desde la repetición en el espacio de láminas de vidrio, de pavés o simplemente por la colocación sucesiva de lucernarios perpendiculares al recorrido de acceso. Como vimos en el capítulo 1 son estos planos los que marcan las transiciones espaciales significativas en el edificio, ayudados a su vez por los cambios formales o volumétricos, los sutiles desplazamientos en vertical de las piezas o por los cambios de dirección.

Podemos por tanto afirmar, que los dos órdenes de transparencia que implica la definición de Kepes están presentes en la *Cité de Refuge*. Por un lado existiría una transparencia real, como

cualidad de la sustancia que utiliza para su creación la trama implícita al modelo, y por otro, una transparencia aparente, cualidad de la organización que se apoya en la urdimbre propia del lienzo (ver capítulo 6). La primera, habitual en la pintura de Picasso, podemos aquí localizarla en las superficies acristaladas, especialmente en la del *Muro Neutralizante*, mientras que la segunda, que es la que más parece interesar a Rowe (el artículo “*Transparencia: Literal y Fenomenal*” podría de hecho entenderse como un análisis exclusivo sobre la construcción espacial de Le Corbusier a partir esta transparencia), sería creada por las secuencias de los planos paralelos de luz.

Para explicar la construcción de la transparencia *fenomenal*, Colin Rowe utiliza en primer lugar uno de los numerosos estudios que Cézanne realizó sobre “*Mont Sainte-Victoire*”. En este caso la obra, de 1904, aparece inacabada lo que nos permite entender con claridad el método de trabajo seguido.

A las características habituales en las últimas pinturas de Cézanne (compresión de planos, interés periférico de la composición, fragmentación de la luz ...etc.) Rowe añade la particular superposición de las tramas en el lienzo que permiten crear la transparencia aparente: Por un lado las líneas curvas u oblicuas, que pertenecen al modelo e implican profundidad, y por otro, las líneas verticales y horizontales que, emergiendo de la urdimbre del lienzo, crean la planitud del paisaje. Sobre esta trama, el pintor establece a partir de pinceladas de color de la misma intensidad, un cuidadoso equilibrio entre lo que es transparente, lo que es traslúcido y lo que es opaco.

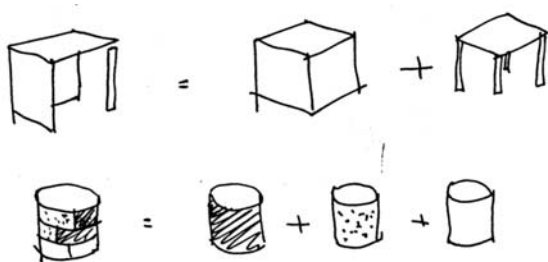


Picasso y Braque, se apoyan en este mecanismo para elaborar sus telas. Con la misma intención que Cézanne, intentan mostrar simultáneamente lo que hay delante (cerca) y lo que hay detrás (lejos) de los modelos. De esta manera, esta transparencia, en cierto modo opaca, se incorpora en la expresión del espacio universal y en la interacción de los objetos en sus múltiples situaciones posibles. Si Braque se centra en lo primero, es decir en la materialización del espacio, Picasso lo hace en lo segundo, en la espacialidad propia del modelo.

En la pintura de Picasso, la transparencia surge al horadar los objetos y penetrar en ellos. A través de pequeñas pinceladas se van configurando, en una escala menor, los planos fragmentados que corresponderían a las diversas situaciones espaciales posibles, correspondientes a una escala mayor. El modelo, de esta manera, se disuelve en una textura que pertenece, como ya se indicó, al lienzo. En Braque, sin embargo, este proceso se invierte y así, desde la trama de la tela, se alcanza por emergencia, el modelo.

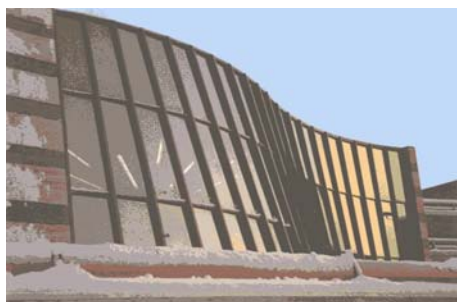


En su artículo, Colin Rowe deja esbozada esta polaridad a través de dos cuadros del Cubismo Hermético, pintados en 1911: “*El Clarinetista*” de Picasso y “*El Portugués*” de Braque. Las pequeñas pinceladas, como en la obra de Cézanne, van adoptando una de las tres posibles cualidades que se citamos: transparencia, translucidez u opacidad. Con las dos primeras se produce la profundidad, mientras que con la tercera se contrarresta, atrayendo lo que está lejos al primer plano. Estas mismas ideas las encontramos en la *Cité de Refuge* de Le Corbusier.



Efectivamente, en la *Cité de Refuge*, el cilindro está construido con una envolvente que suma las tres condiciones: la transparencia literal, que permite a la luz entrar en él, la translucidez, que atrapa la luz en su superficie y la opacidad, que la refleja. Si lo leemos en sentido inverso, podemos entender esta terna de conceptos como

proceso, es decir, la figura opaca recibiría la luz que, a través de su progresiva transformación en translúcido (pavés) alcanzaría la cualidad cristalina y transparente total. Este es el mecanismo exacto en Le Corbusier. El poder manipulador de la luz, actuando en segundo término en el tiempo, se pondría de manifiesto en muchos de los proyectos del arquitecto como veremos en el capítulo 11. La comprensión del espacio ya ha sido puesta de manifiesto a través de su construcción mediante planos sucesivos y paralelos de luz.



En la arquitectura de Stirling el mecanismo es más extremo. Si en algunos proyectos, por ejemplo en la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, la luz apenas puede penetrar la materia y solo se recrea en la talla de su espesor, en otros, la luz se apodera completamente de ella y los volúmenes, emergentes, se ven

conducidos a un estado final cristalino. Únicamente los primeros proyectos de Stirling parecen mostrar el tiempo de trabajo de la luz (Leicester, Cambridge ...etc.). En general, a diferencia del proceso que hemos visto en Le Corbusier, en Stirling nos encontramos mas bien con una toma de



decisiones. El primero trabaja con un espacio cristalino mientras que el segundo lo hace con uno opaco, remitiendo la transparencia sólo a los volúmenes. Así, en el vestíbulo de Stuttgart, la lámina de cristal se alabea mostrando la resistencia de la materia a convivir con la luz.

En los casos en que Le Corbusier acristala una figura lo hace sólo en un plano y además, sitúa inmediatamente detrás de él una franja estrecha y paralela a dicho plano que frena la profundidad directa por transparencia, dejándola en una situación ambigua y oscilante (ver villa *Stein* o el bloque de dormitorios de la *Cite de Refuge*).

9.2 El espejo cubista: una imagen inesperada

A las tres condiciones de la materia citadas (transparencia, translucidez y opacidad) podemos añadir una cuarta, la del reflejo, un recurso habitual en arquitectura. Nos referimos ahora a la cualidad del espejo, es decir a la posibilidad de que lo que vemos en la realidad se vea acompañado de la presencia, real o imaginada, de otra realidad, que se corresponde con ella. Esta segunda realidad puede ser literalmente la figura simétrica, perfectamente especular punto a punto (*demoníaca* en palabras de Borges), o puede ser otra muy diferente. Esta segunda posibilidad atraía enormemente a los pintores cubistas, sobre todo por la riqueza que podía introducir, tanto en el contenido discursivo como significativo, en sus representaciones. Ahora, con una sola, se podían construir dos o más imágenes, simultáneamente, y esto era algo que les entusiasmaba, especialmente a Picasso. Para ellos el espejo no era algo pasivo que se situaba en una determinada posición del espacio para reflejar indiferente el modelo que se le enfrentaba, sino que adquiría un papel activo en la propia creación pictórica.

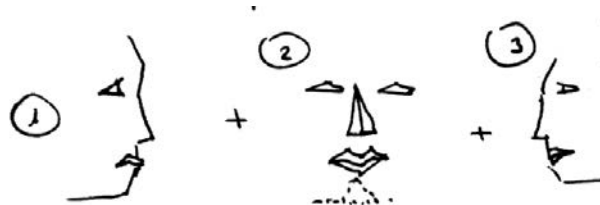


El espejo cubista, de carácter temporal, implicaba en su actividad una modificación de la realidad, en una duplicidad no mimética. Un ejemplo temprano de esto lo encontramos en el cuadro “*Dos desnudos*” de Picasso. Aquí, la misma figura, repetida dos veces, implica en su diferencia el desdoblamiento en un yo y su imagen reflejada. Como escribe S. Marchán-Fiz se trataría de “...una pareja en papeles complementarios y actitudes de entrega, cada una de ellas volcada en su propia interioridad psicológica y plástica...”. Esta dualidad, que a diferencia del espejo real, suma en lugar de multiplicar, podemos encontrarla continuamente en la obra del pintor.

En el cuadro “*La Balsa de Horta de San Juan*”, el reflejo de las casas sobre el agua no corresponde, ni en forma ni en color, a sus imágenes simétricas. Las proporciones son diferentes y las partes estructurantes del modelo original se reflejan en otras muy distintas, e incluso en varias a la vez. Se incorpora de esta manera, intencionadamente, el transcurrir del tiempo que implica el efecto especular del agua de la balsa, siempre



cambiante, y la fragmentación que se produce en su movilidad. La profundidad del reflejo es aquí, de alguna manera, más vertiginosa que la del espejo convencional, haciendo que convivan lo lleno y lo vacío a la vez. Se pone de manifiesto lo que Palau llamaba “*el punto de absorción del espejo*”.



Cuando Picasso pinta el *Retrato de Fernande*, en el verano de 1909, construye la figura de su compañera desde una imagen frontal sobre la que se superponen dos perfiles enfrentados, que corresponderían a las imágenes sobre dos espejos laterales. Éstos, en lugar de reflejar la misma figura, proyectan en el espacio dos diferentes. Es una manera, como vemos, de “temporalizar” la imagen reflejada.

Otro ejemplo muy clarificador lo encontramos en “*La dama del sombrero negro*”, del mismo año, donde podemos separar dos posiciones superpuestas diferentes. El mecanismo es similar al que ya utilizó Picasso en “*Las señoritas de Aviñón*”, donde superponía fragmentos de los rostros de las mujeres sin permitir que ninguno predominara sobre los otros. Detrás de esto parece haber un cierto interés por indagar en la psicología del personaje, como si se quisiera mostrar a la vez dos caracteres diferentes que le pertenecen. Esto podemos encontrarlo en Picasso a lo largo de toda su carrera y desembocará en la dualidad de lo masculino y lo femenino, en la imagen del Minotauro o en los estudios sobre la compenetración del artista que pinta y su modelo.



Hay una cita de Apollinaire, bastante gráfica en este sentido: “...*el collage cubista era como un salón de espejos, en el que lo real (el trozo de periódico) se transformaba en el fondo para una figura que a su vez se convertía en una figura del fondo...*”.

Desde la dualidad del espejo se construye el modelo como suma de reflejos. El original y la copia, el modelo y su imagen reflejada construyen juntos una realidad más completa. Muchos artistas de vanguardia han seguido esta idea. Naum Gabo, por ejemplo, lo aplicó a su particular exploración sobre la estructura de la forma y así, con el reflejo vertical y el reflejo horizontal podía sumar dos pares de imágenes planas con las que construir un objeto tridimensional.

El reflejo introduce la experiencia de lo indirecto, de aquello que, repetido, se sitúa más allá de la realidad. En manos de los cubistas además, es siempre algo inesperado. Como escribe Rosalind Krauss: “...*es una réplica continua en un diálogo inconcluso...como si al hablar con una persona, cada pensamiento nuestro estuviera acompañado de una continua mirada de soslayo a otra persona...*”.

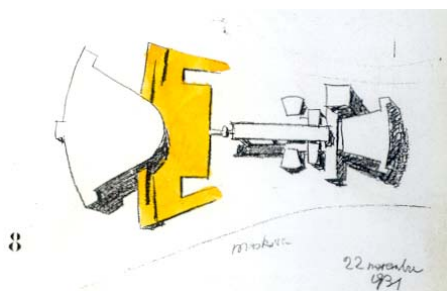


9.3 El reflejo en la Arquitectura: ¿Real o Virtual?

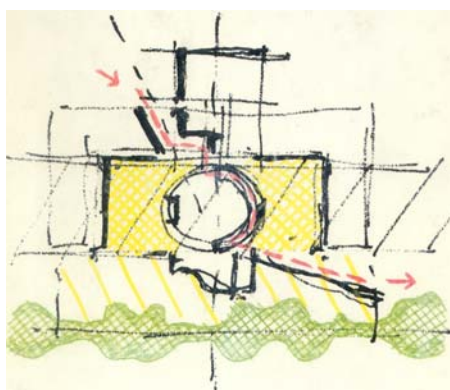
La mayoría de las arquitecturas históricas importantes son simétricas. La coincidencia, punto por punto, de dos partes del edificio a cada lado de un plano central, se ha asociado siempre a la idea de representatividad y, a otra escala, a la armonía y a la belleza que proporciona el equilibrio en la exacta dualidad, relacionada con la propia anatomía del cuerpo humano.

La supuesta presencia de un espejo, perfectamente plano, en arquitectura, permite una doble acotación del espacio que conduce a una polaridad de igual validez. El mecanismo, en cualquier caso formal, fue rechazado por los arquitectos del siglo XX, quienes lo sustituyeron por un concepto de simetría equivalente que, influido posiblemente por ideas pictóricas, hacía equilibrar las partes del edificio a través de la suma de variables y no desde su simple duplicidad.

Tanto en la obra de Le Corbusier como en la de Stirling no es fácil encontrar ejemplos de perfecta simetría sino más bien un uso consciente de la equivalencia de valores, eso sí, sustentada en la mayoría de los casos por la presencia de dicha simetría subyacente. Veamos algunos ejemplos.

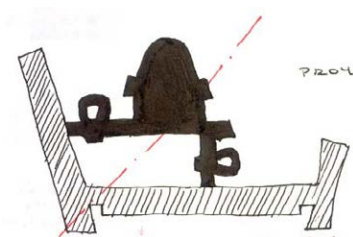


En la propuesta de Le Corbusier para el *Palacio de los Soviets* conviven dos simetrías, una real y exacta a lo largo del eje principal de la composición, y otra virtual, equivalente, en el sentido perpendicular. La gran sala para 15.000 personas es equilibrada con los otros volúmenes del programa, haciéndose uno de ellos, el que corresponde a la sala menor, eco de la forma de abanico abierto del techo de la sala mayor.

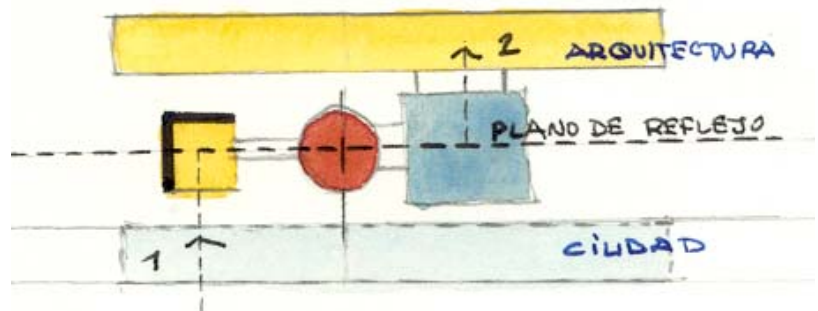


En el mismo sentido, la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart de Stirling, se presenta como un edificio que surge de la inicial simetría formal, clásica, que permanece en la “U” de las salas de exposición del museo, aunque posteriormente es alterada por la inserción, o manipulación, de otras piezas menores. Lo que encontramos aquí, como en otras muchas obras suyas, es el uso intencionado de la equivalencia de varias imágenes complementarias, antes que una simetría directa en su repetición (este mismo mecanismo fue sabiamente utilizado por Sir E. Lutyens en sus villas de campo).

Hay sin embargo muchas ocasiones en las que la obra se presenta en realidad como parte de una simetría implicada pero no real, salvo en nuestra mente. El edificio en estos casos, aparece como la mitad de una imagen total que nos lleva a suponer otra, que no vemos, para conseguir el unidad. Hay aquí nuevamente un eco de la pintura cubista, donde un fragmento



mitad, por ejemplo el contorno lateral de un determinado instrumento musical, lleva asociado la presencia, a veces contradictoria y siempre irreal, del otro. Este es el mecanismo que entendemos, está detrás del proyecto de la *Sociedad de Naciones* de Ginebra donde, en una sutil referencia a lo inexistente, el espectador, inevitablemente, duplica lo que ve. Esto se repetirá en la *Cité de Refuge*, implicando la presencia simétrica de otro bloque, al otro lado de un espejo virtual.

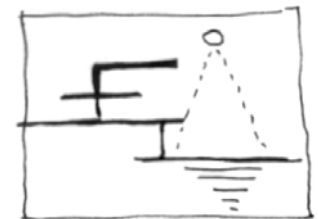


El efecto especular de lo que no vemos es también utilizado en la *Neue Staatsgalerie* de Stirling, cuando entendemos que la masa construida es el exacto negativo del vacío producido al tallar el bloque pétreo original.

9.4 El espejo imaginario: Proyecto para la *Sociedad de Naciones*. Le Corbusier

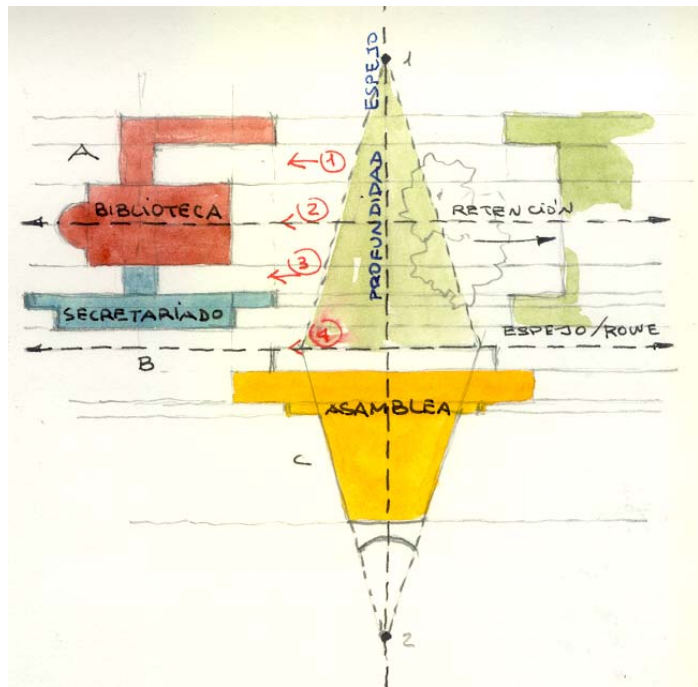
El concurso para la sede de la *Sociedad de Naciones* se desarrolla entre el 25 de Julio de 1926, fecha de apertura, y el 25 de Enero de 1927, fecha final de entrega (primera fase), es decir, en un periodo de 6 meses.

En las bases del mismo, se hace especial hincapié en el necesario carácter representativo que ha de tener el edificio, no solo por su destino público sino porque ha de representar a prácticamente, todos los países civilizados del mundo. También se resalta en ellas una deseada integración con la Naturaleza del lugar, instándose a los concursantes a que busquen un paralelismo en sus propuestas entre la grandeza natural, presente, y la grandeza artificial, creada.



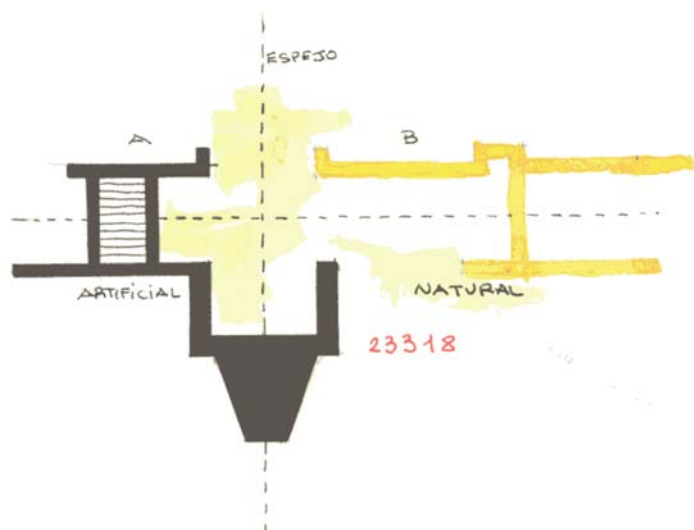
Como nos recuerda J.M. Rovira (ver Bibliografía), hasta este año no ha habido una especial preocupación en Le Corbusier por integrar la Naturaleza en su arquitectura. En las pocas casas que ha proyectado hasta 1926, había trabajado con un lenguaje abstracto ajeno a cualquier concesión a la Naturaleza, de la misma manera que en sus pinturas puristas no había entrado aún ningún elemento natural. A Le Corbusier, como a Ozenfant, sólo les interesaba aquello que pudiera geometrizar, es decir, que pudiera ser sometido a las rígidas leyes de la razón.

Aunque el análisis del profesor Rovira resulta bastante completo, parece que se dejan de lado dos cuestiones que nos parecen ser importantes para entender correctamente la estrategia de proyecto que maneja Le Corbusier. Ambas tienen que ver, tanto con el entendimiento de la Naturaleza que ahora introduce en su obra el arquitecto, como con la pintura, y las dos se refieren en última instancia, al uso de una doble escala, creada a través de efectos especulares. En síntesis, lo que intentamos demostrar es que el arquitecto pensó el edificio como una imagen original, construida, que se reflejaba, a modo de negativo en la Naturaleza, o lo que es lo mismo, que su edificio, está detrás del orden que le es implícito.



Por una parte, el espacio del proyecto de Le Corbusier, como ya ha analizado Colin Rowe, está construido sobre una secuencia de planos paralelos situados en profundidad que el espectador va atravesando a medida que avanza hacia el edificio, en una experiencia temporal que ha de simultanear mentalmente al final. Esta secuencia dispersa la obra hacia los laterales, hacia la periferia, o dicho de otro modo, la introduce por extensión en la Naturaleza. El edificio parece así estirarse hasta implicar en la figura rómbica de su envolvente, el entorno que lo rodea. Este gesto de aspiración a tener una escala mayor parece responder literalmente a lo que demandan las bases del concurso, al necesario paralelismo entre la grandeza artificial y la natural.

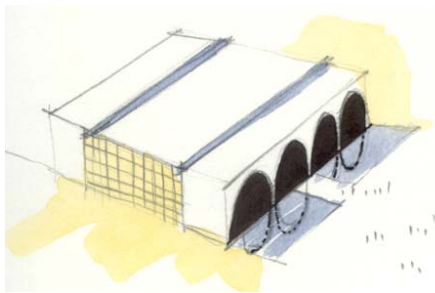
Por otra, vemos en el desarrollo del proyecto que se alcanza muy rápidamente la solución definitiva, prácticamente en el mes de Noviembre de 1926. En los croquis elaborados entre el 7 y el 14 de Noviembre, que coinciden prácticamente con la primera semana de trabajo, ya se plantea el esquema final, lo que pone de manifiesto la claridad de ideas que tenía el arquitecto. Nos interesa ahora especialmente, el croquis **23.318** donde se dibuja una clara y



significativa simetría con la Naturaleza, ordenada ésta en línea discontinua, como si debiera ordenarse con los mismos criterios de diseño. Como en las arquitecturas barrocas francesas, que tanto parecía admirar Le Corbusier (véanse su trabajo urbanístico), el edificio es concebido desde una simetría que, en este caso, se crea con la implicación de la Naturaleza, tratada con el mismo valor.

9.5 El espejo complementario: el *Pavillon Suisse* de París. Le Corbusier

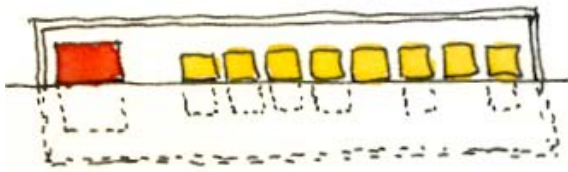
Si, como hemos visto en la pintura cubista, el reflejo de una figura no tiene por qué coincidir con el original, su efecto, para conseguir el equilibrio de la composición, debe basarse entonces en la complementariedad. En arquitectura esta complementariedad, que hemos denominado simetría equivalente, puede ser creada desde varias polaridades: lo rígido y lo flexible (por ejemplo los museos de Stirling), lo opaco y lo transparente (la *Cité de Refuge*), lo lleno y lo vacío (la biblioteca *Latina* de Stirling o la *Asamblea* de Chandigarh) ó incluso lo masculino y lo femenino (la *Asociación de Hilanderos* o la villa *Sarabhai* en Ahmedabad).



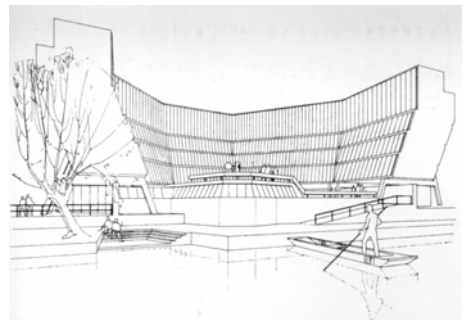
En todos estos casos, la imagen reflejada es la opuesta a la original y ambas, como luz y sombra, se complementan y construyen la unidad. Existe en ellos un virtual plano especular que hace que lo que hay a un lado y a otro, sea completamente diferente u opuesto. Se lleva de esta manera al extremo la simetría equivalente.

El resultado es directo cuando se trata del reflejo del agua, algo que Le Corbusier explota intensamente en sus obras de la India. El *Tribunal de Justicia*, la *Asamblea* de Chandigarh o la *Asociación de Hilanderos* de Ahmedabad, son volúmenes únicos que se convierten en otro mayor, doble, cuando se reflejan en el agua, ya sea a través de una lámina plana que los precede, dignificando además el acceso, ya sea directamente el río, como en el tercer ejemplo Sin embargo, la mitad que corresponde al agua es una imagen dinámica y cambiante, por su movilidad y por las necesarias condiciones lumínicas, mientras que la otra mitad, la del edificio construido, es estática e inmutable.

Vemos en ellos la presencia de un espejo complementario, no real.



El mecanismo es también desarrollado por Stirling en el *Queen's College* de Oxford, donde el edificio construido necesita del reflejo del canal para cerrar y completar su forma e integrarse así en la tipología de los colegios tradicionales de la ciudad.



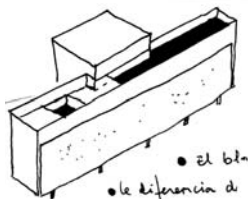
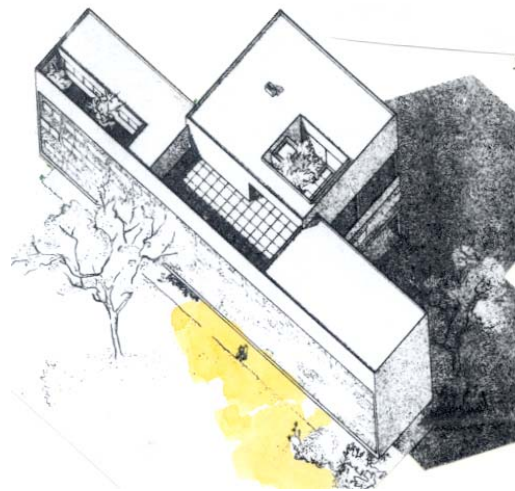
Las polaridades que hemos citado aparecen con bastante claridad en el *Pavillon Suisse* de París. Veamos su generación a través del proceso de proyecto.



El edificio se plantea en un principio desde el concepto de dualidad, a partir del montaje de dos piezas que han sido previamente estudiadas: un gran plano, con un cierto espesor, vertical y elevado en el espacio para los dormitorios de los estudiantes y otro, en forma de compacto prisma que, situándose por detrás del primero, contiene los usos complementarios y colectivos, del Colegio

Mayor. En este segundo se sitúan además las viviendas del director y del conserje. Este volumen menor se monta sobre el primero provocando en el encuentro un vacío en la últimas plantas del bloque.

La pieza de dormitorios está tratada con un cierto carácter clásico, elevada sobre el terreno, como eco del antiguo zócalo, y rematado con una franja ciega que oculta las viviendas, a modo de coronación. Este bloque se presenta excavado en el ático, mostrando la profundidad de un supuesto volumen que contradice con la planitud y transparencia del resto de los pisos. Por otra parte, encontramos en él dos caras diferentes: una profunda, a través del gran muro acristalado y otra, impenetrable y masiva, perforada por huecos puntuales. Ambas ponen de manifiesto la permanente doble escala del edificio: Individuo-Colectividad.

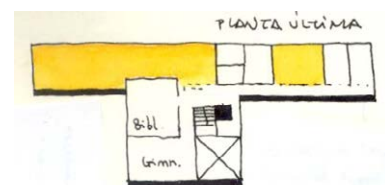


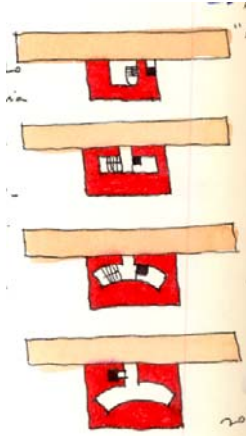
Con el mismo sentido clásico que encontramos en la partición del alzado, el bloque largo, en su elevación, crea una *loggia*, un lugar de estancia al exterior que finalmente se convertirá, en un guiño a la Historia, en el atrio de acceso al edificio.



En el proceso de proyecto, el cuerpo trasero es el que se modifica continuamente, mientras que el de

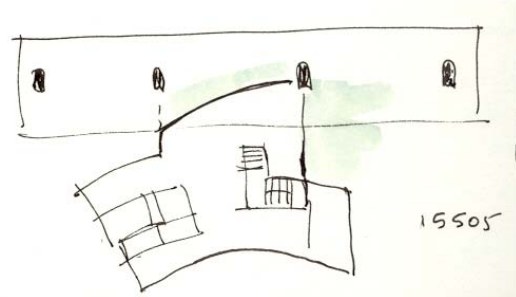
dormitorios permanece prácticamente igual desde el principio hasta el final. Si en los primeros croquis, la pieza trasera albergaba funciones colectivas en toda su altura, dejando en planta baja solamente el núcleo de comunicaciones entre paredes de cristal trazadas sobre líneas curvas entrelazadas, en una solución mas avanzada, este núcleo emerge sobre la primera planta haciendo que el generoso programa colectivo de



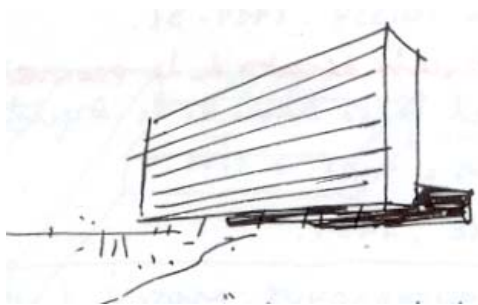
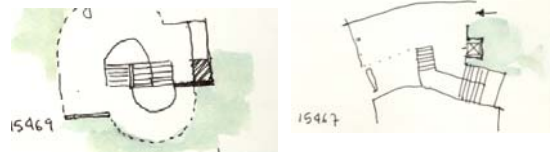


plantas altas desaparezca y quede reducido a unas pocas piezas en el nivel inferior.

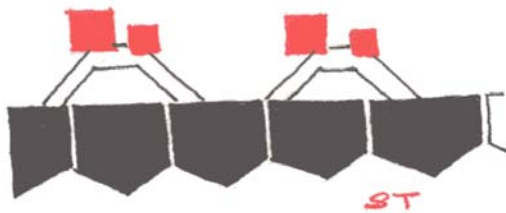
Le Corbusier parece buscar ahora una solución mas plástica y flexible, que complemente al tenso bloque de los dormitorios, para enfatizar de esta manera, la completa integración en la dualidad



inicial. Como en otras ocasiones, Le Corbusier había comenzado el proyecto resolviendo el problema funcional, a través de sus organigramas de proporción y distribución, y solo después se dedica a la resolución del problema plástico que le de la forma adecuada a los rígidos prismas iniciales. Con ello se conseguirá optimizar la respuesta funcional, acústica, térmica, visual y plástica.



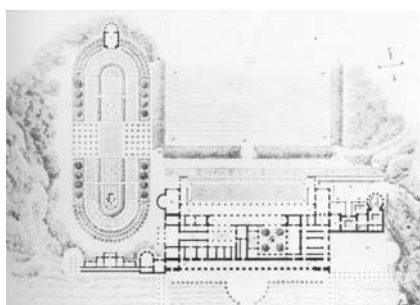
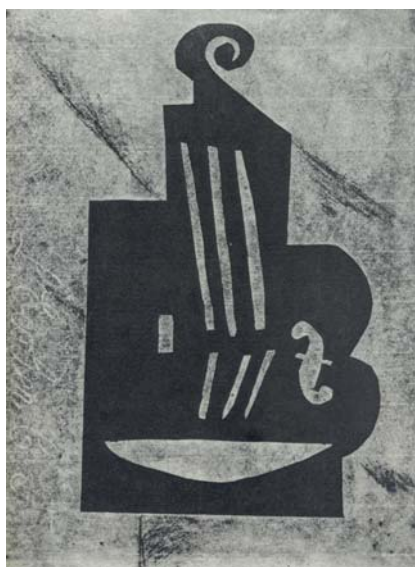
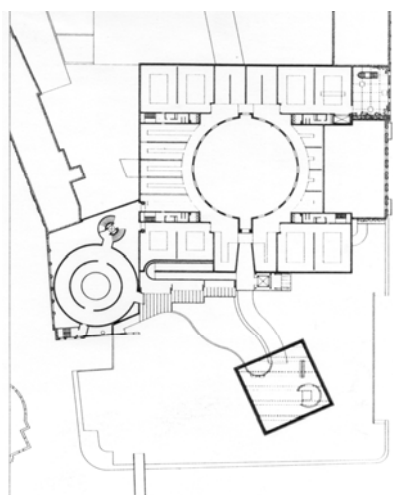
Finalmente el proyecto desemboca en un contraste extremo entre una rígida pieza elevada con su tenso plano acristalado enfrente al paisaje, y un volumen flexible, en cierto modo libre, que por detrás se extiende tanto en horizontal como en vertical, escondiéndose tras el primero, pero sirviéndole de apoyo. Aunque la pieza pequeña contenga el acceso real al edificio, es la grande la que visualmente se entiende como pórtico de aquella.



Inspirado por este proyecto, Stirling planteó su particular versión de la dualidad en un edificio similar: el *Colegio Selwyn* de Cambridge, de 1959, en el que también los núcleos de comunicación se separaban de la caja de dormitorios, aunque para ésta, planteó una superficie quebrada y oblicua.

9.6 El espejo múltiple: *Multisignificación y Superposición*

Podría ocurrir que, al no coincidir la imagen reflejada con el original, existiera un tiempo en el que el modelo fuera reflejado en sucesivas imágenes, en lugar de presentar otra diferente, instantánea.



Podemos considerar, por ejemplo, el caso de un reflejo a otra escala, como si al mirar el original y después la imagen reflejada nos hubiéramos acercado al modelo. Es lo que podemos entender en los dos cilindros de Stirling, tanto en Düsseldorf como en Stuttgart. Esto mismo se podría aplicar a los pabellones de portería que Le Corbusier construye en la villa *Stein* y en la villa *Savoye*. En ambos casos actúan como indicios de una imagen similar posterior, la de la vivienda principal.

De alguna manera nos encontramos con un efecto similar al de la máscara, aquello que oculta parcialmente, es su imagen reflejada, o, más conforme con el papel de la máscara, se da una imagen reflejada de un original que se nos niega. La máscara se adapta, en mayor o menor medida, a la cara sobre la que se superpone, pero su imagen es diferente; de ahí el valor del mágico instante en que es desplazada para mostrar el verdadero rostro; un rostro, por otra parte, siempre sorprendente.



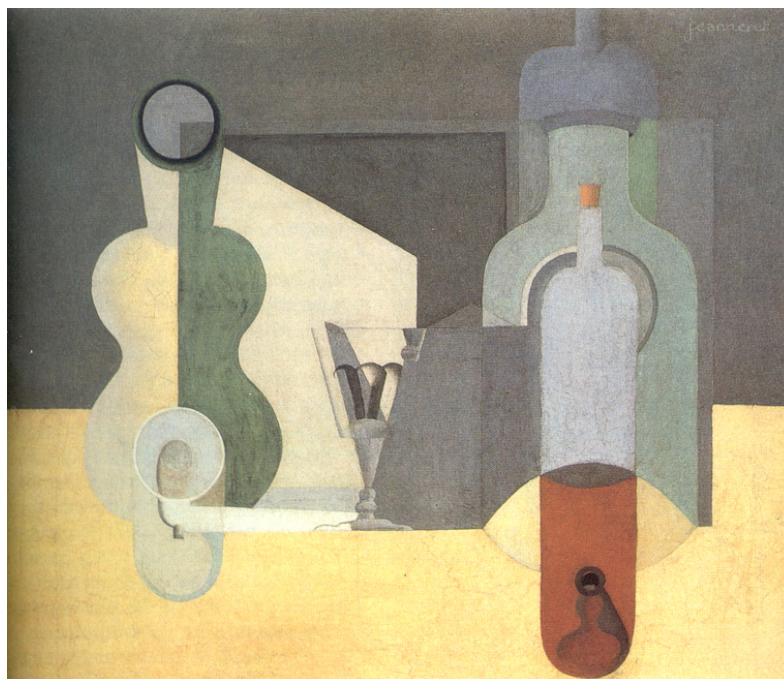
Pero podríamos hacer también que esta profundización del reflejo fuera divergente de tal manera que la imagen fuera una evolución de la primera hasta un final no concretado, es decir, hasta obtener varias posibles imágenes reflejadas. Sería como si atravesáramos el espejo sucesivas veces y la imagen que se nos ofreciera en cada ocasión fuera diferente. Es ésto a lo que nos referimos en el capítulo 3 cuando analizábamos los *papiers-collés* de Picasso, en su *multisignificación*. La estrategia del pintor, especialmente en esta época, se basaba fundamentalmente en este posible juego semiótico, algo, por otra parte, a lo que debería llegar inevitablemente, después de iniciar los trabajos con las dobles caras que hemos visto en los retratos de años anteriores. Ante la imagen original que nos ofrece su obra nuestro entendimiento proyecta varias diferentes a la vez.

En arquitectura encontramos este mecanismo por ejemplo, en las villas utópicas que Schinkel proyectó a partir de los textos

de Plinio el Joven, en torno al año 1835, donde cada pieza utilizada remitía simultáneamente a otras en la composición, en un sutil juego de simetrías parciales, referencias y equivalencias.

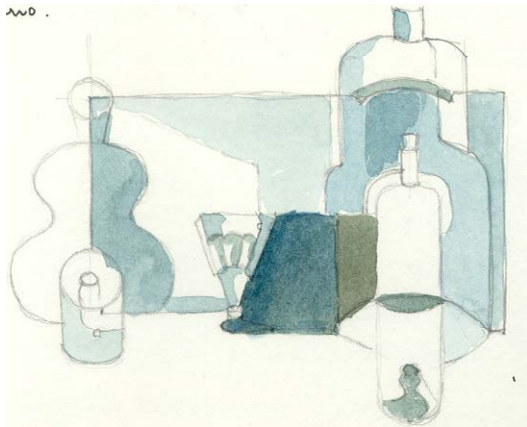
De la misma manera, el cilindro central de la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart adquiere varios posibles significados: sala cupulada, patio, plaza urbana o jardín. También el pórtico de acceso a la *Cité de Refuge* podría entenderse desde aquí como la simultánea superposición de varias figuras geométricas, en esta caso, a través de los indicios.

Le Corbusier utilizó estos mecanismos especialmente en su pintura, pero rara vez en su arquitectura. La *multisignificación* de una imagen y la *superposición* de las múltiples referencias posibles, fue claramente utilizada en sus cuadros puristas. Una vez que los objetos de sus primeras investigaciones fueron dominados, Le Corbusier pasó a superponerlos hasta conseguir imágenes nuevas que remitían simultáneamente a varios objetos a la vez.

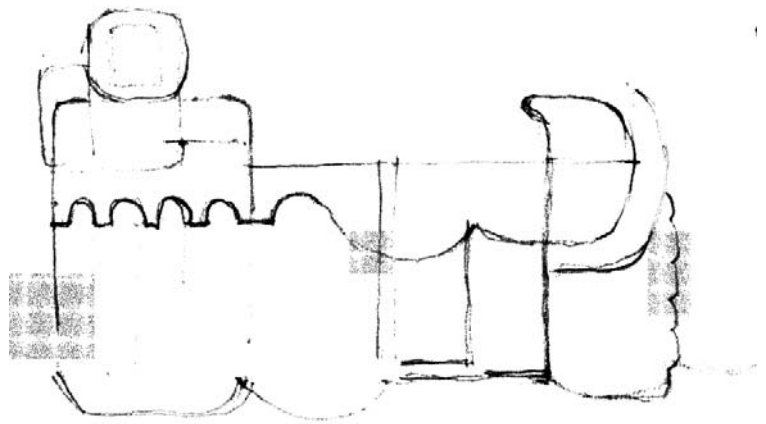
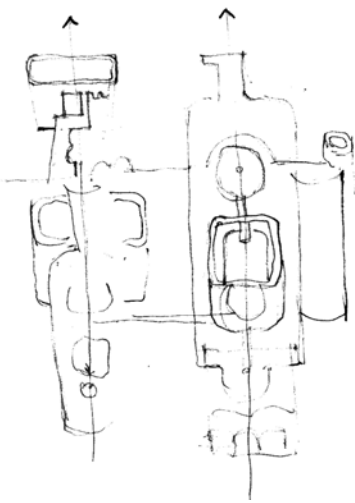


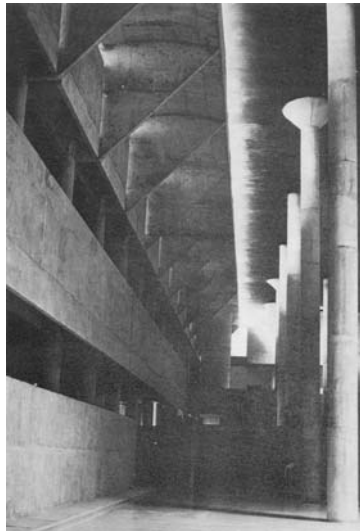
En “*Botella de vino tinto*” de 1922 (existe una versión con otros colores del mismo año, titulada “*Vasos, pipa y botella sobre fondo claro*”), se crean dos centros de interés en una clara simetría a partir del vacío central, ocupado éste sólo por una pequeña copa de cristal. Las superposiciones de los objetos son directas dada la cualidad transparente de la mayoría de los objetos, sin embargo ahora, lo que suponemos que es la mesa tiene mayor espacialidad que lo que es realmente el fondo, que por el contrario, aparece más opaco. La simetría utilizada es equivalente, lograda desde los valores de forma, posición, textura, intensidad de color o densidad de los objetos, a un lado y a otro del eje central de composición, situado éste sobre la copa de cristal. La sencillez de esta obra va a ser pronto abandonada al año siguiente.

Efectivamente, en “*Naturaleza muerta de L’Esprit Nouveau*”, los objetos ya no se independizan como antes sino que ahora los contornos, las sombras y los elementos



constitutivos de los objetos, se solapan continuamente hasta desfigurar los originales y hacer emerger la imagen de uno nuevo. El resultado es una obra menos matérica que las anteriores, sobre todo que aquellas en las que se representaban instrumentos musicales, y ahora, en dicha transparencia, todo parece oscilar en un continuo juego de localizaciones espaciales paralelas y superpuestas y en las ambigüedades de los posibles significados. Desde esta nueva forma de construir el cuadro, puede Le Corbusier volver la mirada hacia atrás y hacer que aquella simetría equivalente de la primera obra, se construya ahora desde la aplicación de los conceptos de *multisignificación* y *superposición*.





10. La dicotomía del espacio



Jean Paulhan, crítico de arte, nos cuenta que una noche, volviendo tarde de una fiesta entró en el dormitorio donde su esposa dormía y, por no despertarla encendió la luz del techo durante una fracción de segundo para memorizar todos los obstáculos situados entre la entrada y la cama para poder llegar sin tropezar con ninguno. Describe a continuación el “viaje” que realiza a través del espacio, ahora defamiliarizado, de la siguiente manera: se trata de un espacio *sinecdótico* (él recuerda por necesidad, sólo las partes esenciales de los objetos), *fragmentario* (no hay referencias a un sistema cartesiano), *afectivo* (los objetos son alternativamente conocidos, cercanos y amenazantes), y lo que es más importante, *puramente táctil*. Su relato concluye: “... era como si hubiera entrado en un lienzo de Braque o de Picasso..”.

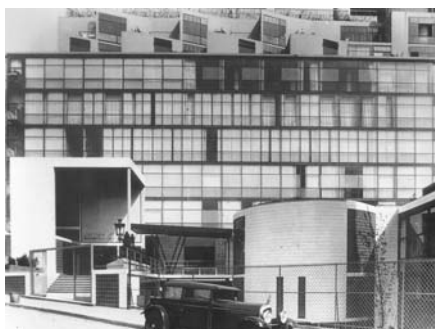
Esencialidad, fragmentación, emotividad o sensación táctil, son conceptos que aparecen en este corto y revelador relato, a partir del cual vamos a plantear varias polaridades de conceptos, que nos permitan explorar las concepciones espaciales de Le Corbusier y de Stirling.



10.1 Espacio *visual* y espacio *táctil*

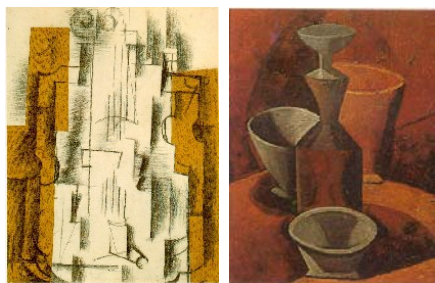
El Cubismo convierte el espacio *visual* en espacio *táctil*. Lo etéreo y evanescente se convierte en su pintura en matérico y fragmentado, situándose entre los objetos con la misma importancia que éstos. Estamos acostumbrados a tender en el espacio hilos invisibles que nos llevan desde unos objetos a otros, en un intento por dar corporeidad a algo que no lo tiene, pero con el objetivo de satisfacer nuestra necesidad de tocar aquello que nos rodea para darle categoría de verdadero. Los pintores cubistas nos ayudan en esta actividad y así, nos ofrecen una materialización de los intervalos sobre los que se apoyan nuestras sensaciones táctiles para guiarnos en el camino de un objeto a otro.

Braque, preocupado por esta posible cualidad táctil del espacio, introdujo en 1912, arena, serrín y limaduras metálicas en sus pinturas, creando literalmente el espacio, en lugar de seguir utilizando, como tradicionalmente se había hecho en este medio, los efectos ilusionísticos para crear la profundidad. La introducción del papel de falsa madera en los *Papiers-Collés* no hacía más que continuar esta intención de materializar de manera directa el espacio. Cuando asignábamos al recorte de periódico una posible referencia a la realidad, ya



fuera como objeto o como fondo, lo que hacíamos, además de orientarlo en un supuesto espacio, era crear la profundidad hasta él, aunque supiéramos que simplemente estaba pegado sobre el soporte. El trozo de papel, de hecho, no deja nunca de ser algo real, táctil, material, independientemente de las asociaciones objetuales o espaciales que queramos hacer.

Desde aquí podemos plantear la siguiente hipótesis: si el espacio con el que Le Corbusier trabaja en la *Cité de Refuge* es fundamentalmente visual, el de Stirling en la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart es, ante todo, matérico. Además, el primero se acercaría a la corporeidad implícita al objeto de los cuadros cubistas de Picasso, mientras que el segundo lo haría a la espacialidad táctil de Braque.



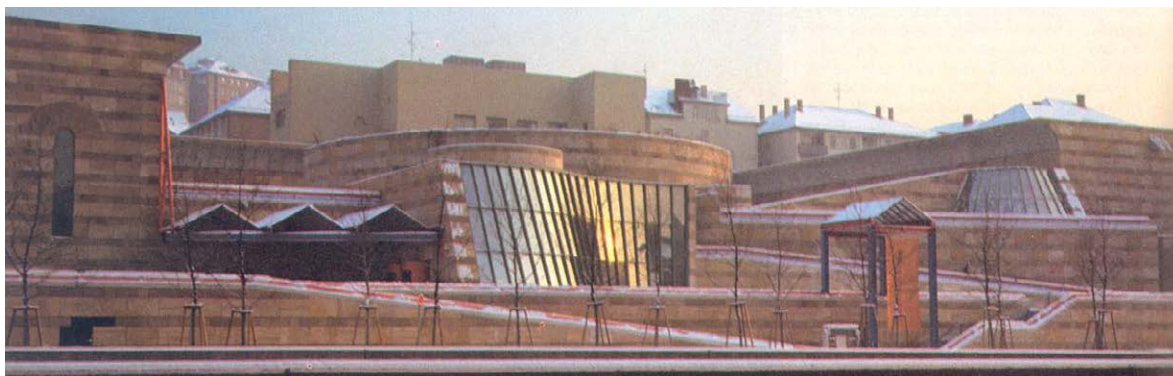
De la misma manera que en la pintura, el entendimiento visual ó táctil del espacio arquitectónico se manifiesta a través de la mayor o menor densidad de la textura creada. Así, si en Braque más que en Picasso, asistimos a un cierto condicionante en la construcción del cuadro, dictado por la propia urdimbre que ya hemos comentado anteriormente, esta imposición de la textura inherente a la tela es similar a la que para Stirling supone trabajar con

una masa pétreo continua. Sin embargo, el espacio de Le Corbusier, como el de Picasso, queda simplemente dispuesto para aceptar desde el principio, un orden aplicado desde fuera o para imponer sobre él las relaciones que directamente establezcan los objetos entre sí.



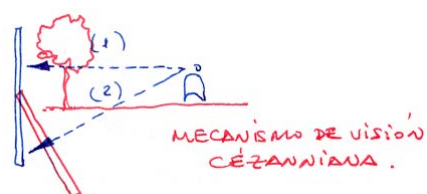
Le Corbusier atrae y aleja nuestra mirada construyendo un espacio en el que los volúmenes, separados y aislados, pueden desplazarse hacia delante y hacia atrás (a través de la profundidad de los planos de cristal) en un juego de continua oscilación perceptiva. La construcción de su espacio estaría relacionada con la que el pintor F. Léger describe en su *Teoría de los Contrastes*. En ella, Léger, como Le Corbusier, afirma que el uso de cilindros, cubos ...etc. no supone un fin en sí mismo, sino sólo medios con los que crear el espacio de tal manera que cada figura debe ir insertándose en el lugar que le corresponde en la composición total para crear el necesario contraste dinámico, entre luz y sombra, volumen y plano ó curvatura y ortogonalidad, que establezca la progresión rítmica que induzca al movimiento del espectador.

Stirling, por el contrario, talla el supuesto bloque de piedra, ya existente, para dejar sobre él las huellas del proceso, diríamos manual, en su escasa profundidad que, inevitablemente, van a provocar en nosotros, una lectura táctil del espacio.



10.2 Espacio de *visión* y espacio de *lectura*

Hemos visto en el Capítulo dedicado a la utilización de planos de referencia, cómo había ciertos casos, especialmente en la pintura de Picasso y en la arquitectura de Le Corbusier, en que los planos utilizados eran dos, que dividían y organizaban con criterios diferentes, la parte baja y la parte alta de la composición. El mecanismo, introducido por Cézanne, permite acercar lo lejano, en vertical, a la vez que observar desde un plano elevado lo cercano, situado ahora en horizontal.



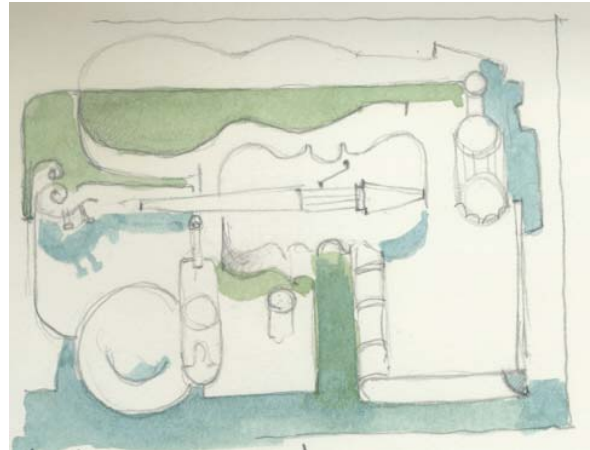
Este mecanismo cèzanniano no deja de ser el resultado de simultanear dos ángulos de visión diferentes que se colocan en el cuadro uno sobre otro, implicando un progresivo acercamiento hacia la convivencia de un espacio de visión sobre uno de lectura. Walter Benjamin entendía que el espacio de visión (en nuestro caso proyectado sobre el plano vertical), se asociaba a la pintura, mientras que el espacio de lectura (horizontal) lo hacía al dibujo y a la escritura. Los pintores cubistas lo que nos ofrecen es la conversión, continua y por tanto ambigua, de uno en otro, de lo vertical en lo horizontal y, viceversa, de lo horizontal en lo vertical. Era esto, precisamente, lo que hacíamos al entender el uso del formato ovalado del cuadro como la proyección vertical, ó más bien su abatimiento, de una mesa sobre la que se situaban los objetos. La transgresión supondría poder leer en vertical (Braque lo introdujo en el portugués y lo repitió en los *Papiers-Collés* de 1912) o la posibilidad de ver en horizontal (mecanismo cèzanniano).

El espacio de *visión*, vertical y empírico, está controlado por nuestra propia posición erecta, y es el que utiliza fundamentalmente Le Corbusier. Es un espacio de recorrido

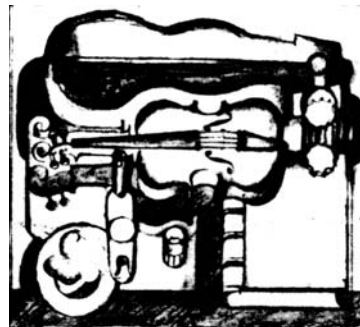
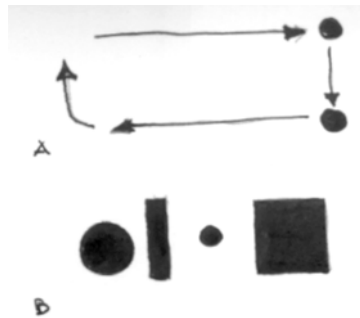
atento, en cierto modo lejano, en el que los datos percibidos han de ser continuamente relacionados con otros anteriores.

Sin embargo, el espacio de *lectura*, horizontal y semiológico, es continuo en sí mismo, de tal manera que lo recorremos sin abandonar en ningún momento su intrínseca homogeneidad. Es el espacio de Stirling y a él corresponden, de acuerdo a lo que hemos visto, las interpretaciones táctiles a través de las cuales damos significado a su arquitectura.

No es nuestra intención hacer de ésto una fácil formulación del concepto espacial de ambos arquitectos, pero no deja de ser cierto que el análisis de las obras construidas nos confirman una y otra vez estos planteamientos, al menos en las estrategias generales de proyecto. Si en la *Cité de Refuge*, hablábamos en el capítulo primero de la presencia de un segundo plano de referencia horizontal que acompañaba al determinante plano vertical del bloque de dormitorios, podemos afirmar ahora que este segundo plano es de carácter visual y no táctil; no es un plano penetrante sino atravesable. Le Corbusier siempre trabajaba con secuencias de planos en el espacio y esto es algo que podemos ver claramente en su pintura purista.

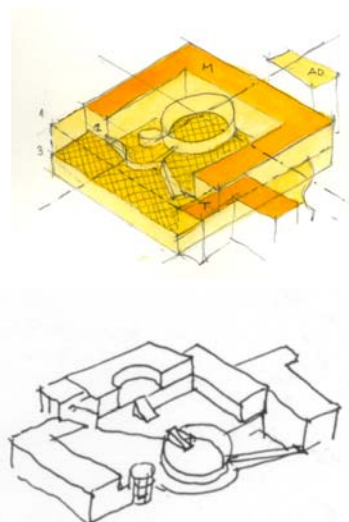


En el cuadro “*Violín y su funda*”, la composición se crea desde la dualidad que provoca la situación de objetos pequeños delante de la figura del violín y de su funda que se extienden horizontales en la parte superior. Los primeros alternan una secuencia contrastante de círculos y rectángulos, mientras que los dos objetos superiores crean una envolvente continua (definición del plano de referencia desde el movimiento de una línea) que, como en otras composiciones, se mueve desde intervalos o pausas creados por los motivos singulares (clavijero ...etc.).



10.3 Espacio lleno y espacio vacío

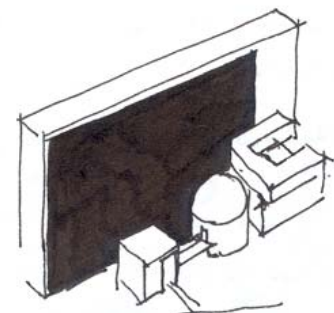
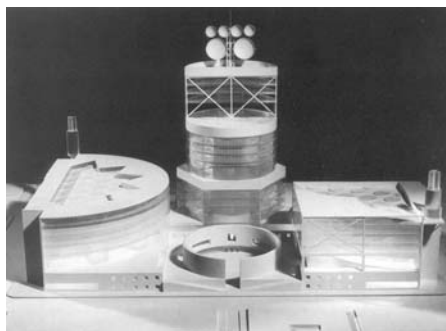
Nos planteamos ahora: ¿es el espacio algo lleno cuya percepción sólo es posible a partir de sustracciones en él o por el contrario, es un vacío en el que podemos introducir volúmenes para manifestar entre ellos su presencia?. La posible polaridad actualiza la vieja polémica entre Parménides y Demócrito, que en nuestro caso la vamos a traducir en esta nueva hipótesis: el espacio de Stirling está a priori lleno mientras que el de Le Corbusier está vacío.



En la *Neue Staatsgalerie*, Stirling entiende el espacio como la desocupación ó liberación de una masa continua que, en un momento determinado puede detenerse y construir el edificio. De acuerdo con Parménides, esta operación podría seguirse ininterrumpidamente, hasta el infinito, considerando de este modo que el espacio es siempre divisible (ésto nos conduciría a una imposibilidad del movimiento ya que al final no habría dos puntos entre los que desplazarse). En la *Neue Staatsgalerie* no existe un tratamiento cualificado del espacio interior, en este sentido, sino únicamente la posibilidad de deambular por él, ó en ciertas ocasiones, de recorrer ordenadamente determinadas piezas, siempre incompletas. Sin embargo al exterior nos movemos conducidos por la estrategia particular del arquitecto que, a través de plataformas, fisuras y grietas nos hace avanzar “sobre” la materia, o en un pequeñísimo espesor de su

superficie. No se trata sin embargo de una percepción continuada del espacio sino de una experiencia fragmentada e inconexa. Podríamos hablar de una continuidad matérica en Stirling, creada por el trabajo, indeciso y a veces desordenado, sobre un espacio, que a priori lleno, ha de ser elaborado de una determinada manera.

A medida que avanzamos en su obra, nos encontramos con otros proyectos en los que el concepto espacial de Stirling parece acercarse al de Le Corbusier, es decir, a la idea de vacío previo. Podemos suponer que el proceso de desocupación de la materia que utilizaba en Stuttgart hubiera continuado hasta dejar las formas emergentes completamente aisladas que, ahora atomizadas, se concentran sobre sí mismas para cristalizarse en volúmenes geoméricamente elementales.



En la *Cité de Refuge*, por el contrario, sí es posible el movimiento entre los objetos cuidadosamente situados en el espacio previo vacío. Como en la teoría de Demócrito, los volúmenes de Le Corbusier se convierten en entes indivisibles (*islas llenas de continuidad*) dentro del espacio general. Éste sólo se pone de manifiesto a través de líneas invisibles, construidas por nosotros como espectadores, que los unen. Sin

embargo aquí sabemos del tamaño de los objetos y de sus posiciones, pero no de su dimensión real. ¿Cómo podemos medir el cilindro de paredes de pavés o vidrios verticales cuando estamos dentro de él?. Si la textura pétrea de la Staatsgalerie de Stirling nos ofrece una certera regla para acceder a sus dimensiones (sabemos de su discretización a través de las sensaciones táctiles), el pavés de Le Corbusier, como la pared blanca o el *Muro neutralizante*, se recrean en las ambiguas oscilaciones que son posibles en el espacio vacío. Lo que se está poniendo aquí de manifiesto es precisamente la vaciedad continua e infinita de ese espacio previo.

En ambas situaciones se trata de un espacio continuo: en Stirling por la propia evolución desde lo matérico hasta lo cristalino y en Le Corbusier por la posibilidad de producir efectos a distancia, sin necesidad de que haya contacto entre las figuras. En el primero todo es continuo porque en realidad se trata de algo único; en Le Corbusier hay continuidad porque cada pieza se adapta a la siguiente, o a la anterior, a través de sutiles referencias, que sin llegar a conectarlas, las unen.



Lo interesante del espacio de Le Corbusier es que está definido y ordenado desde la posición relativa de las figuras. Como en el receptáculo platónico el espacio se va llenando de objetos que lo cualifican y es por esto que se hace necesaria la presencia determinante de la estructura inherente al objeto. Como Picasso, Le Corbusier necesita ordenar previamente el lugar espacial donde va a situar su arquitectura y este orden queda determinado por las líneas estructurales propias de los objetos. El sistema Dom-Ino, que utiliza preferentemente durante toda su vida, es un orden implícito, previo, al volumen-caja, y como la trama que vimos en los lienzos del pintor, capaz de estructurar el espacio inicial sobre el que se va a trabajar. El espacio que maneja Le Corbusier no existe antes sino que emana de los propios volúmenes que van a formar su arquitectura, y así es generado como en sus cuadros de comienzos de los veinte, desde los objetos que previamente han sido seleccionados.



10.4 Espacio *absoluto* y espacio *relativo*

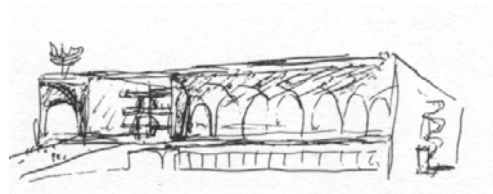
En nuestro razonamiento anterior subyace otra dualidad aún más importante, que nos conduce a la polaridad entre lo *absoluto* y lo *relativo*.

El espacio *absoluto* es una realidad en sí misma, y equivale a la totalidad del Universo. Es un espacio que ha de entenderse completamente vacío aunque siempre llenado con cuerpos. La forma de situarnos en él dependerá del mayor o menor grado de extensión que queramos cualificar, es decir, podemos colocar volúmenes independientes que no establezcan entre sí un conjunto *uni-referencial* o podemos acotar de alguna manera un trozo de ese espacio absoluto a cuya envolvente remitamos cada una de las piezas.

En el primer caso, las formas utilizadas permitirían seguir entendiendo la continuidad del espacio mientras que en el segundo se crearía una zona determinada donde se concentran los significados. Para conseguir mantener la imagen de un espacio *absoluto*, como en el primer supuesto, los volúmenes han de ser completamente independientes o ser únicos. Es el caso, por ejemplo, del Proyecto de Le Corbusier para la *Embajada de Francia* en Brasil, o el de la *Fábrica Braun* de Stirling. Sin embargo, en términos de espacio interior se hace necesaria una cierta geometrización elemental de la forma además de la ambigüedad de los límites. De hecho podríamos hablar de espacio *absoluto* en el interior de la *Asamblea* de Chandigarh ante la imposibilidad de alcanzar sus dimensiones y la unidad formal con la que está proyectado.

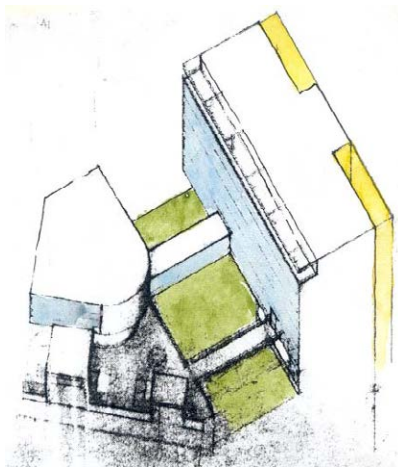


En el segundo caso, ciertas piezas de la composición asumirían el papel de referentes espaciales para los demás. Es el caso del plano de referencia vertical que ya conocemos (*Cité de Refuge*, *Pavillon Suisse* ...etc.) ó el de la caja abierta (*Tribunal de Justicia* de Chandigarh ...etc.) como envolvente del edificio.



En ambos supuestos encontramos, no obstante, una inmediata paradoja: en el momento de situar los objetos o el marco previo, ya sea un plano o una caja, pasamos de un espacio *absoluto* a uno *relativo*. Este espacio queda entonces definido por la posición y el orden de los objetos que se colocan en él, y no parece entonces que exista independientemente. De este modo, deberíamos entender que en arquitectura el espacio es siempre relativo aunque el arquitecto intente mantener su condición de extensión y homogeneidad infinita.

El espacio *absoluto* tiene sus propias leyes y cualidades que el artista aspira a desvelar. Es esto lo que hace significativo el uso de la trama, la geometrización del objeto o la utilización del vocabulario selectivo del Cubismo. La búsqueda de este orden implícito al espacio, al que todo se somete, está detrás de las vanguardias artísticas más radicales (Neoplasticismo, Rayonismo ...etc.).



El paso de lo *absoluto* a lo *relativo* empieza con las primeras decisiones del proyecto. Tal como veíamos en el inicio de “*Las Señoritas de Aviñón*”, en el momento de situar las tres figuras enfrentadas entre sí, el espacio, hasta ahora continuo e indefinible, se relativiza, se acota y se domina. Este primer gesto parece poner en evidencia la necesidad de poseer previamente el espacio para trabajar en él desde una cierta seguridad. La decisión es similar a la de situar el gran bloque de dormitorios de la *Cité de Refuge* al fondo del solar para referir a él los pequeños objetos y lo podemos ver también en el parasol del *Tribunal de Justicia* de Chandigarh o en la caja-jaula del edificio de la *Asamblea*. Las plataformas de Stirling podrían también entenderse desde aquí.

Situar un plano, o un volumen como primera operación, es ya un gesto de apropiación de una determinada extensión del espacio. Cuando el artista siente su dominio, es cuando puede empezar a plantear su juego particular, su propio orden de coexistencia en el que las piezas se van necesitando unas a otras a la vez que al referente.



Encontramos, por último, un curioso paralelismo entre la ocupación del espacio en la Staatsgalerie de Stuttgart y la pintura hermética del Cubismo de 1911-12. En “*Hombre con un violín*”, de Braque, la menor densidad de marcas gráficas en el centro del lienzo es lo que hace emerger la figura, y, de la misma forma, la no presencia de masa pétrea en el centro del museo de Stirling nos desvela la circularidad de la rotonda

y por lo tanto su carácter de figura. ¿Deberíamos hablar aquí de un espacio *relativo*?. Posiblemente no. Más bien se trata de una ocupación del Espacio *absoluto* que se hace desde la progresiva manipulación de su propia materialidad. En realidad es una cuestión más de Tiempo que de Espacio, de sucesión en la emergencia de un objeto que en ningún caso podemos separarlo de la continuidad general, aunque creamos entenderlo como autónomo, ya que nuestro mecanismo de conocimiento será sólo de referencia a algo ajeno a la obra, a un objeto, sea hombre o cilindro, que ya conocemos.

10.5 Espacio *pensado* y espacio *sentido*.

El proceso de proyecto que, como hemos visto, conduce del espacio *absoluto* al espacio *relativo*, supone también la transición de un espacio *pensado* a un espacio *sentido*. En esta nueva situación entendemos la ideación de la Arquitectura como una inversión del concepto cartesiano de la extensión: desde lo inteligible accedemos a lo sentido. El espacio previo es transparente, no tiene materia y para acceder a él sólo podemos proceder desde una cierta delineación en su continuidad, que no altera sus cualidades. Para ser sentido debemos dotarlo de materia. A la vieja idea platónica del continente universal se superpone ahora la de la posibilidad de esquematizar lo *Absoluto* para acceder a él a través de los sentidos.

El espacio *pensado* implica una extensión, siempre objetiva, que podemos asociar al concepto semperiano de lo *Tectónico*, entendido como una construcción racional delineada en el espacio de nuestra mente. Frente a él, el espacio *sentido*, que supone la presencia de la materia, nos conduce a lo *Estereotómico*, subjetivo y aprensible empíricamente (ver J. Aparicio en Bibliografía).

El espacio *pensado* trabaja con la geometría mientras que el *sentido* lo hace con la percepción y las sensaciones. A la racionalidad del primero se enfrenta el empirismo del segundo, y es dentro de éste que podemos enmarcar aquella polaridad de lo visual y lo táctil, introducida, ahora de lleno, en las interpretaciones psicológicas del Espacio donde entran en juego todas las condiciones ambientales y subjetivas.

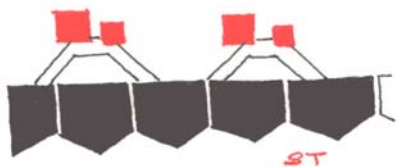
En nuestro análisis podemos situarlas en continuidad, haciendo que lo *Sentido* (interpretación Psicológica) continúe a lo *Pensado* (interpretación Geométrica). De esta manera pasamos de uno a otro a través de la experiencia. Esto nos remite a la idea bergsoniana del conocimiento como aquello que se construye desde la acumulación-análisis-síntesis de sucesivas experiencias de la realidad, que explica gráficamente el Cubismo.

Pero nos encontramos aquí, nuevamente con una sutil paradoja y es que la suma de las experiencias del espacio, que son siempre sentidas, no nos conduce a un espacio global también sentido sino a uno pensado, es decir a uno construido racionalmente que aparece como originario y potencialmente dispuesto a todas las experiencias posibles. Esto nos lleva directamente al concepto de Inteligencia introducido por Bergson. La Inteligencia opera sobre la realidad por medio de esquemas que convierten la movilidad y circunstancialidad, en inmovilidad y conocimiento. Esto coincide con la intención de los Cubistas para los que la espacialidad de la materia tenía como fin primordial la indagación en la realidad, para presentarla dispuesta a todas las interpretaciones posibles. El Tiempo, no de la experiencia sino de la memoria, se incorpora ahora a la actividad de la Inteligencia a través de la Intuición. Es ahora la Historia la que entra en juego.



Si en las primeras obras de Le Corbusier, detectamos una cierta aspiración por alcanzar el espacio *pensado*, objetivo y universal, al final, sobre todo en Chandigarh, será el espacio *sentido* el que predomine, aunque bien es cierto que esa última subjetividad se hacía desde el convencimiento de la universalidad de lo que él llamaba “*los valores eternos del Hombre*”. Stirling, sin embargo procede al revés, y desde el lugar de la memoria creado en la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, alcanza el de la Geometría (y por lo tanto del conocimiento) en los proyectos finales (Tokio, Los Ángeles ...etc.).

Geometría y Memoria se objetualizan en la Arquitectura a través del recorrido perceptivo, de la *Promenade architecturale*. Sin embargo la estrategia con la que se determina el movimiento es diferente en ambos arquitectos. Si en Le Corbusier está construido desde la suma discretizada de experiencias visuales, en un tiempo actual, en Stirling se introduce en una temporalidad más amplia y es desde ella que el proyecto se desarrolla dentro de una añorada



continuidad histórica. Le Corbusier independiza cuidadosamente los elementos de circulación como objetos que claramente reivindican su condición transitoria mientras que Stirling, aunque en algún momento de su carrera tantea este camino (por ejemplo en el proyecto del *Colegio Selwyn*), los incorpora normalmente a su particular juego de masas y volúmenes emergentes. El proceso de aprehensión del espacio *sentido* es diferente en ambos, pero al final conducen a un similar espacio continuo en nuestra mente. En los dos arquitectos subyace una cierta idea de continuidad, puesta de manifiesto, por ejemplo, por la presencia de rampas que conducen de un nivel a otro. Estas rampas serían de algún modo un equivalente arquitectónico de las líneas de fuerza que utilizaran los pintores cubistas para provocar la interpenetración volumétrico-espacial.

10.6 La Historia: de lo *Sentido* a lo *Pensado*

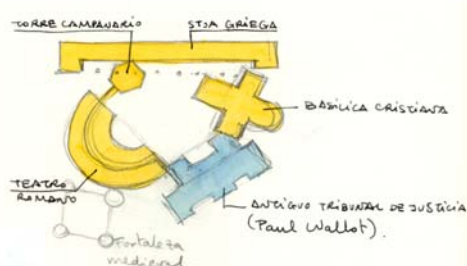
A esta continuidad espacial, en la que vamos percibiendo en secuencia las experiencias espaciales que nos permiten conocer la estrategia del proyecto, hemos de sumar una continuidad temporal, subjetiva, de aquello que conocemos o deberíamos conocer. Se trata ahora de las inevitables conexiones históricas que aparecen en cualquier artista.

Han sido muchas las ocasiones en las que Le Corbusier ha declarado su deuda con la Historia. Ya en 1908 escribía desde Viena a L'Eplattenier: “... *de ahora en adelante sólo hablaré con los antiguos; éstos responden a quien sabe interrogarles...*”. Para él, todas las grandes arquitecturas del pasado se han hecho en base a los mismos elementos primarios que ponen de manifiesto la existencia de estructuras connaturales al hombre, basadas en unas leyes constantes universales: “... *sólo desde su conocimiento podemos juzgar la validez de las obras actuales...*”. Así, el espíritu mecánico e industrial de sus primeros proyectos se verá conducido a lo largo de su carrera a un entendimiento pormenorizado, pero interpretado desde un espíritu moderno, de las tradiciones y de las particulares circunstancias ambientales de

cada lugar. Curtis lo expresa claramente cuando afirma que en la arquitectura de Le Corbusier “... se destilan ciertos valores esenciales a partir de todos los periodos históricos que son transformados en un vocabulario moderno...”.

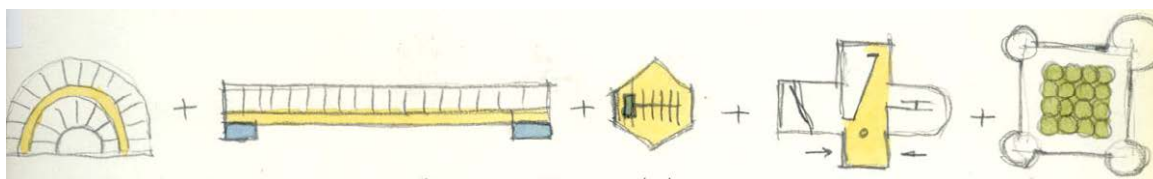
A pesar de que algunos críticos han intentado aunar las posturas hacia la Historia de ambos arquitectos, lo que es cierto es que sus visiones son muy diferentes, pues si para Le Corbusier ésta es siempre un dato fiable para alcanzar una cierta armonía (belleza) entre la Idea y la Forma, en cualquier época dada la inmutabilidad de sus valores, para Stirling es sólo un punto de partida, ahora, para desde su evocación, inferir en el hombre una cierta sensación de monumentalidad, de permanencia a través de la asociación formal, en una decidida actitud neo-romántica. “La cita histórica, alusiva más que académica, será la que una obra y espectador...” dirá Dal Cò. En nuestra percepción del espacio de Stirling se incorporan continuos saltos en el tiempo para alcanzar un exacto conocimiento de su obra. La búsqueda progresiva de una mayor universalidad de la cita desembocará en los proyectos finales, en una radical geometría elemental.

La forma en la que se produce el tránsito de un pasado tipológico a una actualidad geométrica podemos entenderlo a través de dos obras de principios de los ochenta: el *Centro Científico* de Berlín (1979) y el *Centro de Arte dramático* de Cornell.



En el *Centro Científico* de Berlín, las piezas arquitectónicas no son más que un eco formal del pasado. En planta simulan ser tipologías históricas que luego se desarrollan en volúmenes por simple proyección vertical, negando de esta manera cualquier parecido con los modelos originales. La Historia aquí es desvirtuada y se reduce a un repertorio de contornos tipológicos que fragmentan

el programa en unidades independientes, colocadas unas junto a otras. Ni siquiera en su interior hay diferencias espaciales significativas. La basílica tiene una sola planta y su distribución es ajena a la cualidad espacial de su envolvente. La *stoa* y el teatro son organizados desde presupuestos puramente funcionales, mientras que la fortaleza medieval ha quedado reducida a un pequeño jardín.

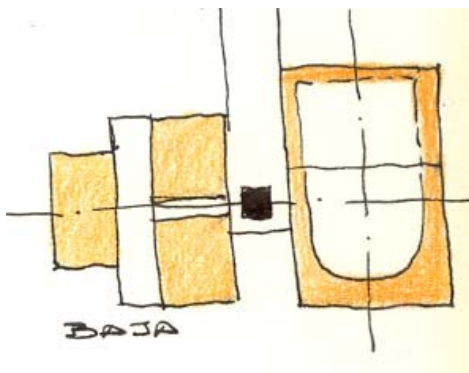
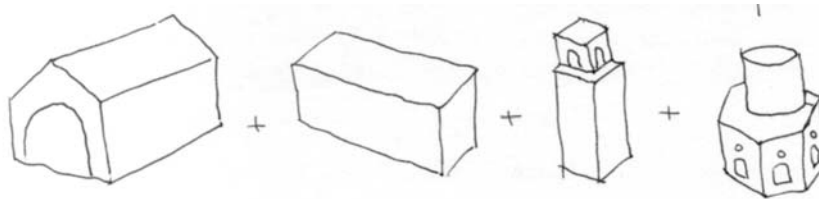


La estrategia por lo tanto, del *Centro Científico* parte de elegir unas formas históricas, a priori, que son reducidas a huellas sobre las que extender, por simple proyección, unos volúmenes indiferentes a las implicaciones espaciales de sus generatrices. Sólo después se formará el *collage* por confrontación formal, apoyándose en la agresividad de la lectura conjunta de las piezas, afianzada por las inestables conexiones a través de las esquinas, y sólo integrada por un indiferente tratamiento superficial, en base a la misma textura y a las mismas ventanas.

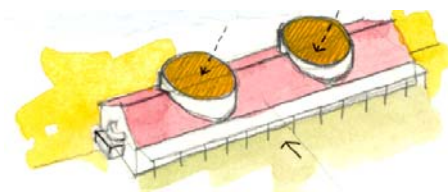
El resultado nos sitúa en una incómoda ambigüedad entre lo que creemos reconocer y lo que se nos niega. Los mismos mecanismos serán planteados en el proyecto para la *sede de British Telecom*, en Milton Keynes, cuatro años después.



En el segundo edificio, el *Centro de Arte dramático* de la Universidad de Cornell, cuyo proyecto, contemporáneo del de Milton Keynes, data de 1983, los volúmenes son mucho más abstractos, emergiendo ahora desde una base que intenta ser continua. Las antiguas tipologías históricas, medievales, se han geometrizado y por lo tanto, universalizado.



¿Qué ha ocurrido entre Berlín y Cornell?. Posiblemente la respuesta la encontremos en un tercer proyecto elaborado entre los dos anteriores, el de la *Biblioteca pública de Latina*. Aquí, en palabras del propio Stirling "... había que enfrentarse a una ciudad sin Historia...", en la que difícilmente hubiera resultado convincente la estrategia alusiva y evocadora.



En este proyecto, que analizaremos con detalle más adelante, las formas "a priori" se eligen desde la tradición de la Arquitectura popular, anónima y continua, y no desde la monumental. De esta manera, la Historia, como hilo conductor desde lo sentido a lo pensado, es ahora actualizada desde la geometría y es así que la nueva lectura puede hacerse como en el primer Le Corbusier, indagando en supuestas estructuras atemporales inherentes al hombre.

Si Stirling parte de un cierto eclecticismo de lo moderno para alcanzar, por simple desplazamiento en el tiempo, la Historia antigua, desde la que volver por universalización a la actualidad, Le Corbusier invierte el proceso, y desde una abstracción inicial con la que pretende traducir las tipologías históricas, se acerca a la vieja Historia como nueva fuente para

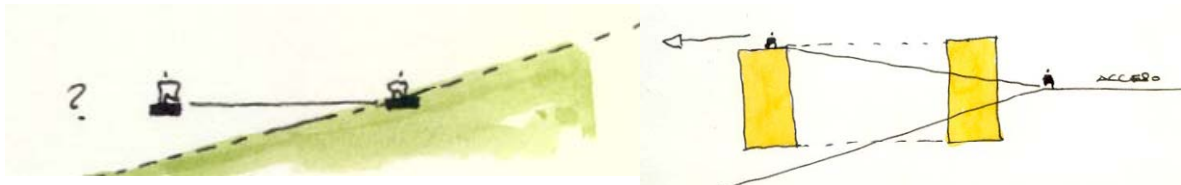
su repertorio formal. Las torres-capillas de *Ronchamp*, la tipología de *la Tourette* o los pórticos de Chandigarh, son ejemplos claros de esta nueva rehabilitación de lo antiguo, donde la geometría no es tan contundente como al principio.

10.7 Espacio *representativo* y espacio *funcional*

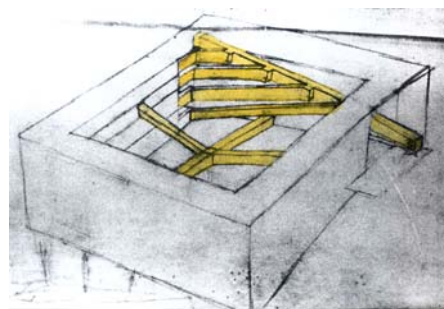


Prácticamente todos los autores que han escrito sobre Le Corbusier destacan, de una manera u otra, su estrategia de Marco-Objeto, con la que resuelve la necesaria jerarquía en los edificios públicos. Algunos incluso han llegado a plantearlo como una lógica continuación de las organizaciones programáticas de la arquitectura doméstica de los años veinte. Dentro, o delante, de un marco que define, acota y cualifica el espacio (Relatividad de lo *Absoluto*), se sitúan unos objetos que lo ocupan desvelando un cierto orden.

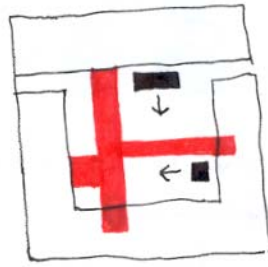
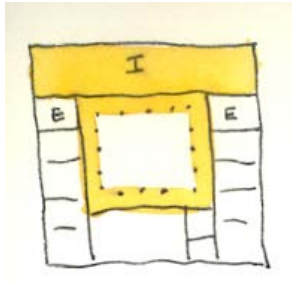
Normalmente el marco está formado por lo funcional (léase dormitorios, celdas, despachos ...etc.) mientras que las figuras, contenidas en el espacio del primero, son ocupadas por lo representativo. Veamos un ejemplo: el *Convento de La Tourette*, de 1957, en L'Abresle, cerca de Lyon.



El edificio se proyecta a partir del esquema tradicional de convento dominico, sobre el que se aplican dos ideas “a priori”, propias de Le Corbusier: por un lado quiere mantener la pendiente del terreno lo que le obliga a reflexionar sobre la posición aérea del claustro, mientras que por otro piensa en la posibilidad de acceder directamente a la azotea del edificio para disponer de una vista privilegiada, clásica, sobre el paisaje. Lo primero conducirá, en el proceso de proyecto a la transformación de la Historia en contemporaneidad plástica, mientras que lo segundo, que nos remite a la ya analizada estrategia del plano de referencia horizontal, irá poco a poco, despojándose de sus implicaciones metafísicas para ser reducido a un mero instrumento proyectual.



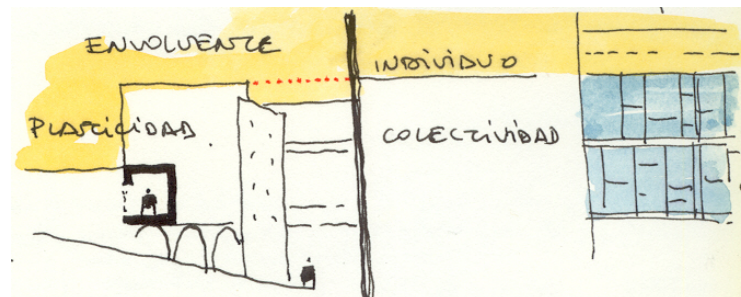
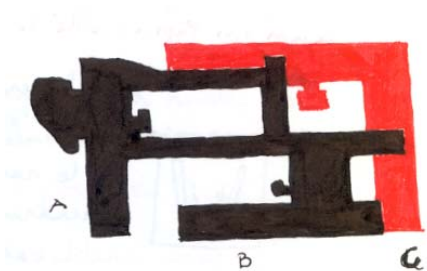
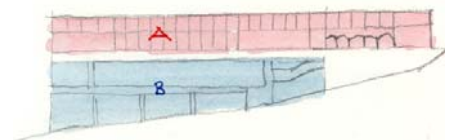
Ya desde los primeros croquis se plantea la estrategia de Marco-Objeto mediante la cual se conquista inicialmente el espacio. El claustro del edificio histórico, que era la cara interna de



la envolvente espacial, se convierte ahora en una figura en forma de cruz que flota sobre el terreno natural, enfatizando de este modo su autonomía formal, mientras que las piezas singulares, capilla de novicios, sacristía, ...etc. adquieren la condición de objetos dentro del vacío generado. Como vemos,

son reelaborados desde el vocabulario plástico propio de Le Corbusier.

El recorrido que genera la cruz del claustro va siendo cualificado en el proceso hasta convertirse en un indicador de lectura de toda la composición, como aquellas pipas de los cuadros puristas. Los caminos del claustro ya no son, como lo habían sido tradicionalmente, continuos, sino que se tratan en tramos independientes, con sentido ascendente (hacia el Refectorio) o descendente (hacia la Iglesia). Lo realmente interesante de esta manipulación histórica es que, tanto los nuevos caminos, como la masiva escalera de caracol y demás piezas singulares, no rebasan en su volumetría el nivel colectivo del convento, es decir, aquel que separa las funciones comunes, situadas por debajo, de las individuales, por encima. Las fachadas de los niveles inferiores, completamente planas y acristaladas en un ritmo vertical, ponen de manifiesto que el edificio se transparenta (se profundiza como vimos en la Cité de Refuge), precisamente allí donde están los volúmenes de mayor intensidad plástica, los que hemos llamado figuras.



La dualidad *Representación-Función* está aquí sutilmente elaborada (no podemos olvidar la necesaria jerarquía Iglesia-Convento), pero en el fondo no es un mecanismo demasiado diferente al que utiliza el arquitecto en otros proyectos, como el del *Centrosoyuz* de Moscú o el de la *Asamblea* de Chandigarh. Aquellos objetos a los que se les confía el papel

representativo del edificio, son utilizados como volúmenes independientes dispuestos a ser moldeados dentro del marco que contiene las funciones individuales, repetibles, y que a la vez acota al espacio donde se colocan los primeros.

Este juego de doble escala se pone también de manifiesto en las fachadas, primero como dualidad entre el acristalamiento total frente a hueco puntual y, finalmente, con las diversas aperturas del sistema del *Brise-soleil*.

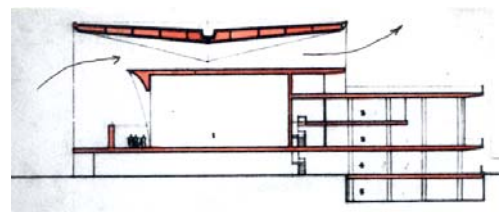
En Stirling, la manera de operar es similar, aunque las funciones representativas no estén tan claramente diferenciadas de las funcionales. En muchos proyectos unas y otras conviven en una compleja yuxtaposición, puesta de manifiesto especialmente, en las plantas inferiores. Sólo la emergencia de los volúmenes nos recuerda la jerarquía representativa utilizada. La doble escala aparece también en los recorridos que, como vimos, alternan lo informe y lo definido, o en los tratamientos de fachada. Sólo en contadas ocasiones (la *Biblioteca pública de Latina* es una de ellas), se utiliza con cierta rotundidad la polaridad formal.

10.8 Espacio de la Naturaleza y Espacio del Hombre

Terminamos este Capítulo con una especial particularización del concepto de doble escala que se deja entrever en las dualidades anteriores. Nos referimos ahora a un mecanismo que Le Corbusier alcanza al final de su carrera, especialmente en la India, y que conduce a una forma de plantear la arquitectura ciertamente singular.

Ahora existe un espacio previo, de escala mayor, que pertenece a la Naturaleza, en el que se inserta, en escala menor, el espacio propio del Hombre. En este caso, si establecemos un paralelismo con el punto anterior, deberíamos entender que, al contrario de lo que hemos visto, la Naturaleza es ahora lo Representativo, y que es desde ella que se crea el lugar donde las actividades humanas, funcionales, pueden desarrollarse.

El origen de esta idea se encuentra posiblemente en la obra anterior de Le Corbusier. Por ejemplo en la *Cité de Refuge* o en el *Pavillon Suisse* de París, encontramos la doble escala que cualifica el encuentro, por un lado, del hombre con el hombre, en las piezas pequeñas y singulares (volumétricas), y por otro, del hombre con la Naturaleza, a través de la gran pantalla acristalada que se enfrenta a ella. Sin embargo parece que, como ocurriera con el motivo del *Brise-soleil*, no es hasta su encuentro con la arquitectura tradicional de la India, que Le Corbusier se decide a utilizar de la manera más dramática posible esta idea.



En su primer viaje a la India (Le Corbusier realizaría un total de veintiún desplazamientos a este país, de un mes aproximado de duración, entre 1951 y 1961), realizado entre el 18 de Febrero y el 2 de Abril de 1951, el arquitecto dibujó y anotó muchos aspectos de la cultura popular, vernácula e industrial, de las zonas que visitaba, además de rápidos bocetos de los edificios más singulares. Entre ellos, nos interesan especialmente los que aparecen en los cuadernos E-18 y E-19 de la *Foundation Le Corbusier*, que se refieren a templos y casas de la

alta clase social en cuyos dibujos destacan los elementos que, curiosamente, más se acercan al propio repertorio formal anterior en su obra. Así ocurre, por ejemplo, con el dibujo del *templo de los Hutheesing* en Ahmedabad, para uno de cuyos descendientes iba Le Corbusier a elaborar un proyecto de vivienda que terminaría siendo la casa *Shodan*. En él se representan



cuidadosamente los pórticos que envuelven la única sala central del edificio, construido en 1850. Esta presencia de un filtro natural envolvente de un interior independiente, con el que controlar el aire y la luz, le confirma en la idoneidad de utilizar el *Brise-soleil* en la *Asociación de los Hilanderos* o en la propia villa *Shodan*, aunque este recurso tuviera su origen en el edificio de apartamentos de Argel de principios de los treinta.

Es desde estos estudios de la tradición que Le Corbusier llega a entender la posibilidad de separar por un lado las fachadas del edificio y por otro, el interior, hasta convertirlos en dos elementos a diferente escala: una para el viento y el sol, y otra para la actividad funcional, que juntos, construyen la obra. En el *Tribunal de Justicia* de Chandigarh, en la *Asamblea*, e incluso en la casa *Sarabhai*, el uso de esta doble escala se convierte prácticamente en la única estrategia de proyecto.

En la integración de estas dos escalas se sitúa la atemporalidad de la arquitectura de Le Corbusier, algo que no parece interesarle demasiado a Stirling.

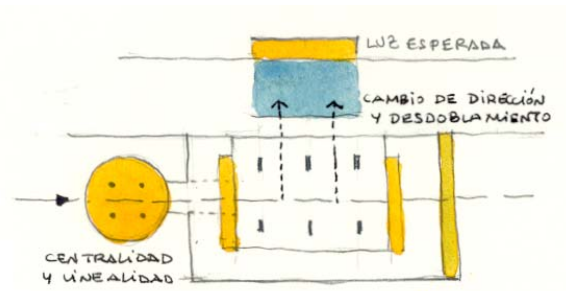




11. El Modelado de la luz

11.1 Luz continua y Luz fragmentada.

Vimos en el capítulo 1 cómo la luz tenía un papel protagonista en la *Cité de Refuge* de Le Corbusier. Allí, participando del proceso representativo de acceso, construía planos verticales paralelos que marcaban las transiciones en la secuencia de espacios. El cilindro, como plano envolvente de luz no dejaba de ser uno más y era, como lo había sido la parábola del primer proyecto, atravesado dos veces, en sentidos inversos.



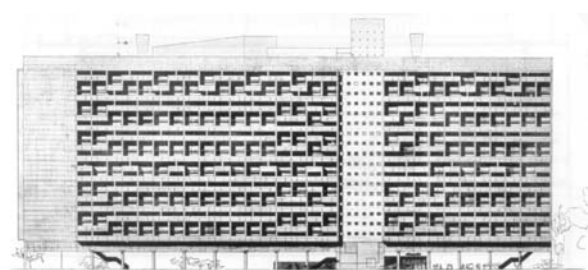
Podríamos entender la construcción del espacio mediante planos paralelos de luz como el resultado de combinar en el edificio la "*fenêtre en longueur*" de las viviendas de los veinte con la utilización de planos virtuales paralelos que dispersaban la composición, por ejemplo en Garches o en el proyecto para el concurso de la *Sociedad de Naciones* en Ginebra. La luz que entonces recorría la *fenêtre* ahora recorre y materializa la secuencia espacial de los planos que construyen el edificio.



En el bloque de dormitorios de la *Cité de Refuge*, la gran pantalla de vidrio que construye el *Muro Neutralizante* no es más que la extensión, la superioridad, de la *fenêtre en longueur* sobre el muro.

En cualquiera de los dos tipos descritos, tanto planos paralelos (o cilíndricos) como muro cortina, la luz es continua.

Con el proyecto del edificio de apartamentos en Argel, de 1932, aparece una nueva idea: el *brise-soleil*. Ahora la luz continua será fragmentada. Se crea un espacio profundo en fachada que la luz tardará en atravesar. Es una luz discontinua, materializada no en lo cristalino sino en lo opaco, necesitada de un tiempo de tránsito desde el exterior al interior. La huella que deja a su paso queda marcada en la fachada. Así es capaz de desvelar una forma de abrirse propia del edificio, ya sea modulada o no, de carácter en cualquier caso mediterráneo. Se recupera la sombra que fue abandonada en los años veinte, que ahora se incorpora al diseño.

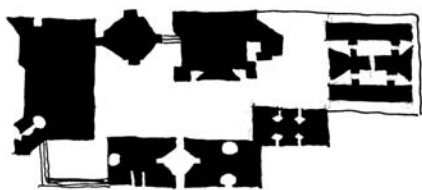


Esta luz fragmentada tal vez tenga que ver con un aumento de la escala del pavés, de aquel "*capturador de luz*", puntillista y disgregante. En el pavés habita la luz pero lo hace sólo

temporalmente, frugalmente; en el *brise-soleil* lo hace de manera permanente, “*de día y de noche*”; además ahora ya no es cuestión de cuanta luz se refleja, pasa o se queda, sino de cómo la luz que consigue pasar, actuando una o incontables veces, deja su huella en la materia.

La *Casa de Fascio* de Terragni lleva al extremo ésto y es la luz quien desvela el perfecto orden tridimensional implícito en el medio cubo, aunque ha de hacerlo trabajosamente a lo largo de mucho tiempo. La estratificación en el interior de cada módulo así lo manifiesta. Es el mismo trabajo que emplea en desplazar los cerramientos en el *Asilo Sant’Elia* o en el segundo proyecto para el concurso de la *academia de Brera*.

Louis I. Kahn , que describía el *Partenón* de Atenas como el bloque ciego que la luz talló hasta desvelar su orden de columnas, trabajaba con este concepto de luz fragmentada, capaz de dar forma a la materia, validando por igual tanto su ocupación como su ausencia.



La luz continua convive con la materia; la luz fragmentada la atraviesa y la moldea. En el primer caso, una equivale a la otra mientras que en el segundo es la materia quien acoge la luz; no se trata aquí de una superficie extensa como de un volumen, pero tanto en un caso como en otro se trata de afectaciones mutuas. La luz continua y la luz fragmentada surgen de la materia.

11.2 “Llevo la luz en mí... ya no necesito mirar fuera”.

Esta frase del pintor Georges Braque expresa muy bien lo que intentamos poner de manifiesto: la convivencia de luz y materia a partir de la transformación de ésta en aquella. En la pintura cubista no es la luz la que incide sobre los objetos sino que éstos irradian su propia luz.

En el cuadro “*Dos desnudos*” de Picasso, de 1906, la luz parece salir de las propias figuras evitando que ésta se proyecte sobre ellas. La multiplicidad de las fuentes de luz, incidiendo una y otra vez sobre los cuerpos, termina por apoderarse de ellos, o tal vez sean los desnudos los que absorben la luz incidente para aligerarse al proyectarla de nuevo. En cualquier caso, no es tan solo la simultaneidad de puntos de vista lo que conduce a la atemporalidad, y por lo tanto universalidad, de las figuras, sino esta incidencia múltiple, tal vez infinita, de la luz. Ahora, la luz y la sombra tienen valor por sí mismos.



La luz que hay en los cuadros cubistas está representada muchas veces por los colores utilizados. Así, en los cuadros de 1910 y 1911, los verdes y los grises no son mas que una

expresión de la materialidad de la luz, que queda detenida, atrapada, en el espacio poco profundo del lienzo, como un plano más de la construcción de la obra.



En el cuadro “*Mujer con abanico*”, de 1908, el hombro izquierdo de la figura es un plano de luz, ajeno a su anatomía e incoherente con su obligación de crear simetría con el otro. La luz ha sido aquí capaz de transformar la figura en otra anatomía en la que ella puede permanecer. Ambas, materia y luz, quedan sólidas



y tangibles en el modelo, es decir, se produce una estabilización de la luz: primero talla y moldea la figura y después, de acuerdo con su trabajo, puede permanecer en ella. Se inicia así un proceso de independencia de la luz con respecto al modelo.

En los paisajes de Horta de San Juan, la luz se utiliza de manera arbitraria para negar el



“cubicaje” de las casas, su definición volumétrica. Así, las sombras aparecen divergentes, dobles desde el mismo objeto, contradictorias. Una casa sola puede proyectar simultáneamente una sombra hacia delante y otra, u otras, hacia atrás. Este mecanismo, repetido por toda la composición, nos hacen atravesar hacia delante y hacia atrás, la superficie plana del lienzo, en una rapidísima oscilación que refuerza el valor de lo bidimensional a la vez que se crea la sensación de bajorrelieve.



En el verano de Cadaqués, en 1910, Picasso profundiza en esta idea. Ahora la luz se descompone por completo y queda presente pero dispersa a la vez, en la atmósfera, creando una sensación de vibración luminosa de la que emergen los motivos.

La luz que se incorpora al lienzo se somete a la cada vez más compleja urdimbre de su superficie, irá insertándose en la fragmentación general de la composición y, poco a poco, se dispersará en la atmósfera. En “*Paisaje de Cèret*”, de 1911, al introducir Picasso la luz en la trama completa del lienzo, hace que su papel se reduzca a tratar de evidenciar el solape de los planos con los que se recompone el motivo, con lo que pierde por completo cualquier relación con la realidad del paisaje.

En el año 1912, con la llegada de los *papiers-collés*, la luz queda temporalmente olvidada, pero al año siguiente, en las obras de 1913, reaparece reivindicando su completa autonomía en el espacio. Una luz evanescente, suspendida en la atmósfera, disgregada y conceptual, que está presente, materializada, en la composición pero no sometida a ella, tan solo a las leyes

propias del lienzo. Este recurso será después utilizado por el pintor Navarro Baldeweg, en cuadros como “*Dánae roja*”, de 1984.

La luz ahora es fragmentada, en cierto sentido libre o tal vez desordenada, capaz de ofrecer una lectura de la composición en relieve. Su dispersión aplicada sobre un modelo continuo, en forma y color, acelera nuestra percepción al tiempo que nos incorpora en el dinamismo que crea. Es la luz del cubismo de los años 1913 y 1914, un despliegue de puntos de color por la superficie del cuadro. El proceso que ha seguido, desde 1906 a 1914, la ha hecho matérica e independiente, capaz de estar junto a lo sólido en igualdad de condiciones. El mismo desdoblamiento que se produjo con los *papiers-collés* entre forma y color, se produce ahora entre materia y luz.



Como en tantos otros temas, la radicalidad de este proceso lo encontramos en las pinturas de Juan Gris, quien incorpora figuras de luz y figuras de sombra en la estricta estructuración de sus telas, tratando el lienzo como si de una vidriera se tratara, iluminada desde atrás. La extensión de este mecanismo a un plano conceptual correrá a cargo del pintor norteamericano Lyonel Feininger, quien abandonando la estricta

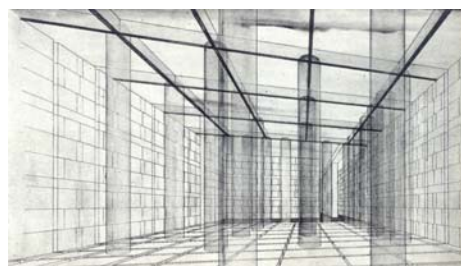


geometría y distribución de Gris, procederá a interpenetrar los diversos planos en una composición más transparente y continua. En su obra será la luz la que provoque la descomposición del modelo.

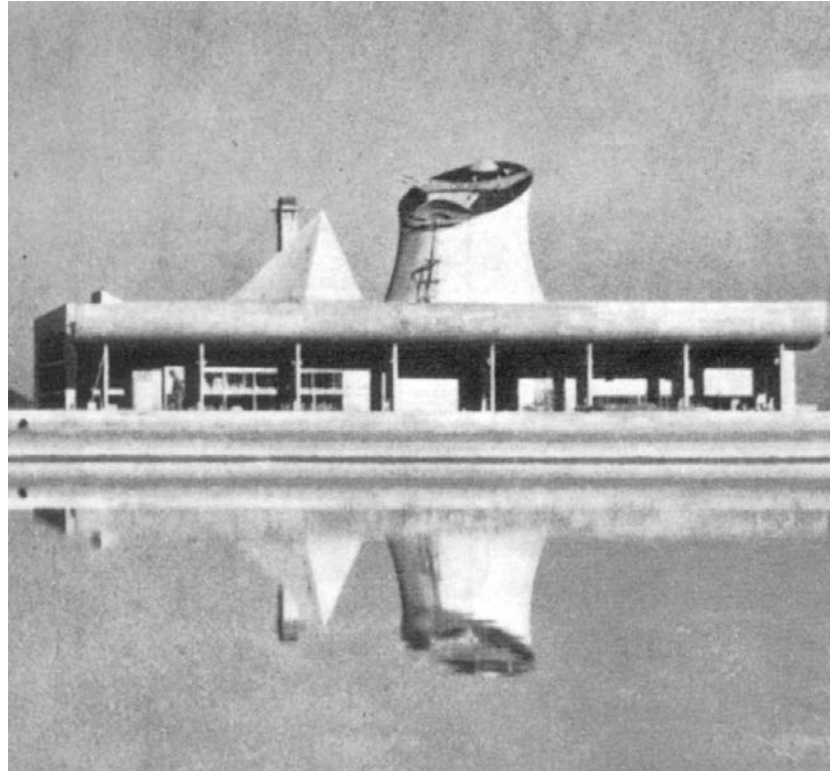
11.3 El modelado de la luz.

La aplicación de estos mecanismos en la arquitectura solo puede hacerse desde sus efectos, es decir, materializando la luz una vez descompuesta. Le Corbusier irá modelando con ella, poco a poco, sus sólidos de geometría pura, haciéndola presente en su afectación formal, mientras que Stirling terminará construyendo directamente enormes figuras elementales con la luz, dándoles un valor equivalente al de las que son opacas.

Los arquitectos han considerado a esta luz capaz de tallar la materia. Puede entrar en el edificio y abrir sus cerramientos, romper sus forjados, desplazar o eliminar su estructura, y dejar los volúmenes “flotando” en el espacio. John Soane, como después Navarro Baldeweg, arquitecto, utilizaron en varias ocasiones esta idea. En otras ocasiones es la luz la que cristaliza la materia. Así Terragni hacía desaparecer algunas columnas, o las

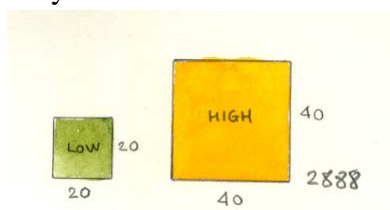
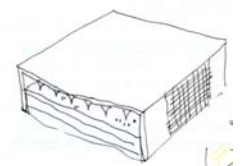


convertía en cilindros transparentes, para indicar simbólicamente, el paso de lo terrenal, el bosque, a lo celestial, el paraíso, en el proyecto del *Danteum*, y de la misma manera que Le Corbusier y Stirling, concibe la luz como un poderoso instrumento de proyecto. Veamos dos ejemplos gráficos de esta utilización de la luz en estos arquitectos.



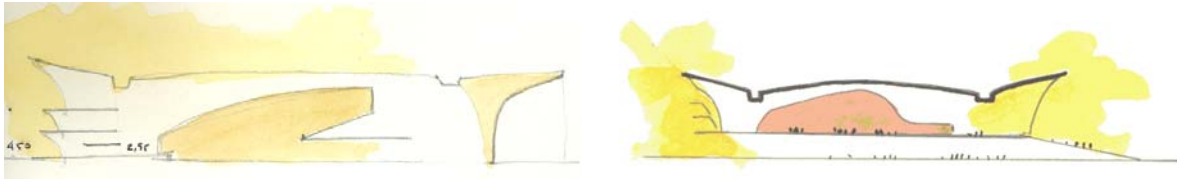
11.3.1 Del cilindro al hiperboloide: la luz en la *Asamblea* de Chandigarh de Le Corbusier.

El proyecto de la *Asamblea* de Chandigarh, desarrollado entre 1951 y 1955, se inicia de un modo similar al Tribunal de Justicia en el que está trabajando simultáneamente: una enorme caja abierta donde penetrará la luz y el viento.

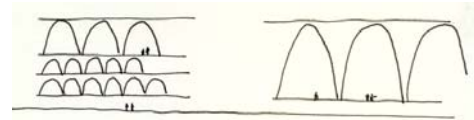
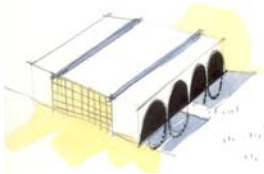


Los primeros croquis se dibujan en septiembre de 1951, y en ellos se aprecia ya la presencia de una doble escala: por un lado las condiciones climáticas y la necesaria representatividad del edificio, se traducen en un volumen, a escala mayor, que acota una zona del espacio infinito, en el que se van a introducir, en escala menor, las funciones propias de la *Asamblea*. La primera escala es creada por el

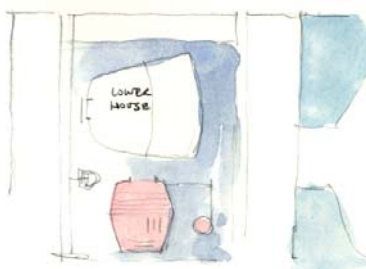
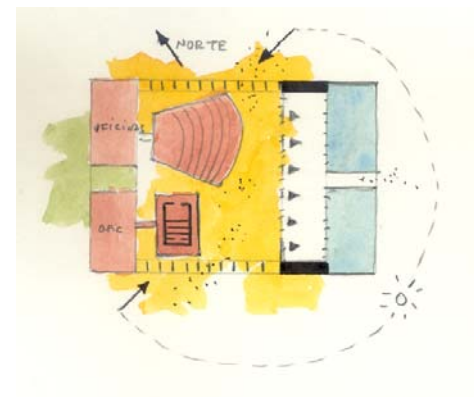
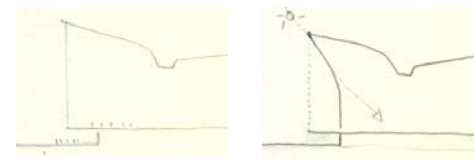
viento, el sol y la lluvia, mientras que la segunda lo es por las funciones primarias y secundarias. Ambos han sido previamente estudiados en organigramas esquemáticos que, en un primer momento se traducen en formas geométricas elementales, previas a la entrada de la luz. Así encontramos un cuadrado de 20 metros de lado para la cámara baja y uno de 40 metros para la alta.



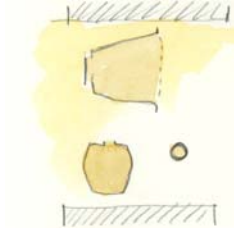
Los volúmenes pre-definidos se introducen en la caja inicial, de 110 x 110 x 22 metros, que, a modo de enorme jaula, filtra el espacio exterior hacia el interior. Las fachadas delantera y trasera están definidas por un sistema de arcos, de diferente escala, que expresan la jerárquica representatividad de cada una de ellas. La Este, por la que se producirá el acceso principal, tiene arcos en triple escala mientras que en la Oeste se superponen tres niveles que corresponden a las tres plantas interiores. Las fachadas Norte y Sur quedan definidas por unas celosías que, permitiendo la entrada del aire, van a tamizar la potente luz que del lugar. Los arcos empiezan en cualquier caso en el primer nivel, en planta primera. Esto ya es habitual en la arquitectura de Le Corbusier quien suele considerar la planta baja como basamento, generalmente retranqueado, destinado a funciones de servicio y circulación rodada, conduciendo al público, a través de rampas, directamente al nivel superior.



Los planos de fachada definidos por los arcos, inicialmente verticales, se curvan con la llegada de la luz. La luz moldeante deforma la materia. Se crea de esta manera una zona intermedia, como ocurriera con el *brise-soleil* entre el exterior y el interior; una zona propia de la luz, donde se pone de manifiesto su tránsito y su permanencia. El efecto tiene ciertas resonancias barrocas, algo que podemos ver más claramente en la contemporánea capilla de *Notre Dame du Haut en Ronchamp* (Curtis relaciona la interrelación de las superficies exteriores e interiores con los estudios sobre las conchas marinas que había realizado Le Corbusier poco antes). No deja de haber una cierta similitud con los movimientos del ático de la *Cité de Refuge*, en su versión definitiva, o en las ondulaciones de la pantalla de cubierta en la villa *Savoye*.



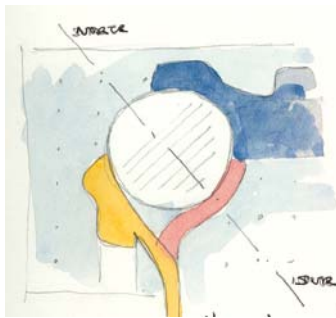
La luz, para la que el arquitecto ha dejado preparadas las fachadas Norte y Sur, entra junto con el viento en el interior de la caja. Su primer efecto es moldear los volúmenes que se encuentra aislados, es decir, las dos salas principales. En el croquis **2.892** estas dos piezas empiezan a romper sus rígidos límites y a hacerse más plásticas, más flexibles en sus contornos. Junto a ellas aparece una extraña chimenea que, en su deseo de emerger sobre la caja, rompe la cubierta y aparece



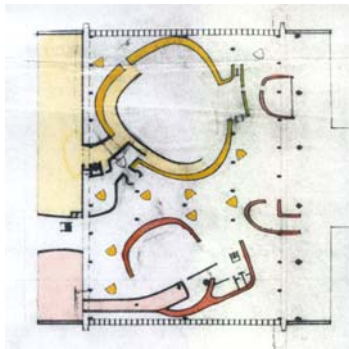
al exterior. No parece en principio corresponder a ningún elemento representativo sino más bien a un simple conducto de ventilación.

En la evolución de los siguientes croquis el proceso de modelaje de los volúmenes interiores conduce a una geometría de proyecto mucho más libre.

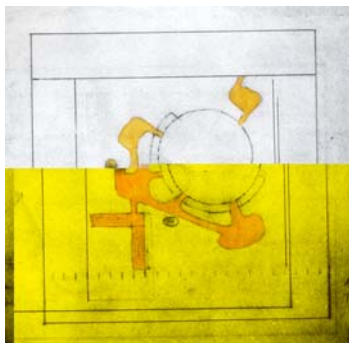
Paralelamente, el techo comienza a perforarse en numerosos puntos de luz que parecen pasar, indiferentes, sobre las dos salas interiores, encerradas en sus propios cerramientos, como enormes piedras que permanecen ante la luz que transita por arriba. La sensación que parece querer crearse es la de estar bajo un inmenso cielo estrellado y de hecho, aunque como vamos a ver esta idea finalmente se abandona, permanece su eco en la negrura del techo del edificio construido. Esta continuidad discretizada de la luz que pasa sobre el interior bañando las estáticas formas del interior, podemos verla en el croquis **2.992**.



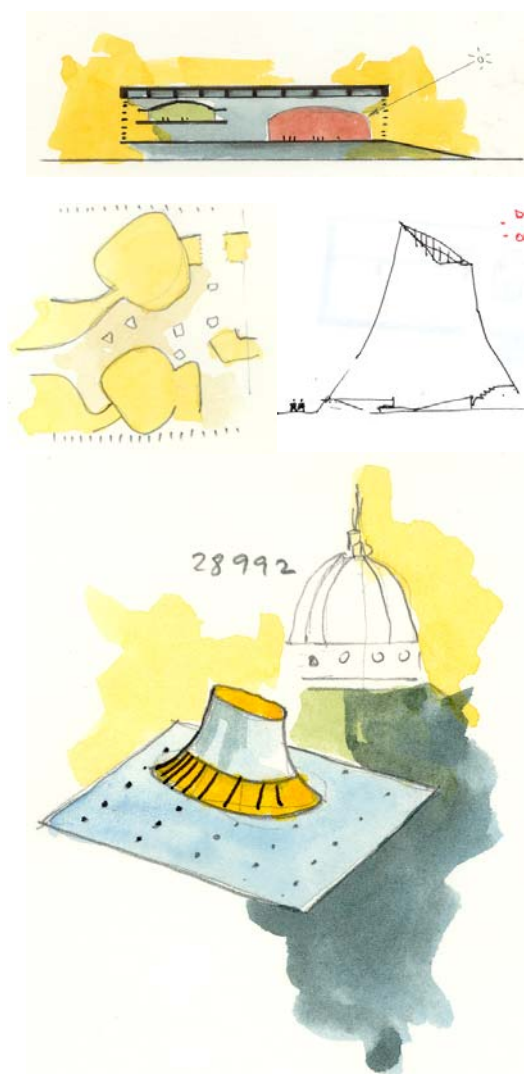
El momento de proyecto que encontramos en el croquis **2.995** es muy importante porque es ahora cuando, al perder las dos salas la geometría ortogonal anterior, es decir su sometimiento al contorno de la envolvente espacial de la caja y a los ejes que establece, pueden orientarse libremente y es así que Le Corbusier las gira hasta colocarlas en la dirección Norte Sur, es decir según la Naturaleza universal y no según el espacio relativizado por el volumen inicial. En la solución definitiva esta orientación permanecerá en el eje de la sala mayor y en la pirámide que cubre la sala menor.



El espacio va haciéndose cada vez más fluido, y es esta fluidez la que se enfatiza y la que justifica la presencia de las celosías a Norte y a Sur, incorporándolas a una intencionada continuidad con la naturaleza. También en este sentido actuaría el pórtico de entrada, aunque éste debe asumir la función representativa del acceso al interior de la *Asamblea*. Realmente sólo hay una crujía funcional, burocrática, en estos croquis del 24 de octubre de 1951. El resto pertenece al dominio de la luz. Es algo así como una trampa en la que queda atrapada, permanentemente, y así las dos salas no son mas que dos rocas depositadas en ella.



La comparación que se ha hecho con el museo *Altes* de Berlín, de Schinkel debería leerse desde aquí: el viejo edificio neoclásico ha sido sometido al devenir de la luz del ciclo solar, por encima del tiempo histórico. De esta manera, de una arquitectura de estilo como aquella, se ha pasado a una arquitectura atemporal.



En este proceso el arquitecto se ve conducido a la búsqueda de la forma perfecta, universal, y es así que su volumen principal desemboca, otra vez, en el cilindro. Pero la luz sigue llegando a su envolvente y así el cilindro, en su deseo de recibirla, emerge sobre la cubierta de la gran caja para inundarse de ella. Ahora se inclina y se abre para contenerla y expandirla por la base, como en *Iglesia de Firminy*. La forma cambiante queda finalmente detenida en un embudo hiperbólico como cilindro modelado por la luz. Se ha dicho que esta sala está inspirada en las torres de refrigeración de las fábricas de Ahmedabad pero ¿por qué Le Corbusier dibuja en uno de sus croquis la cúpula de *Santa María del Fiore* de Florencia junto al embudo de la *Asamblea*?

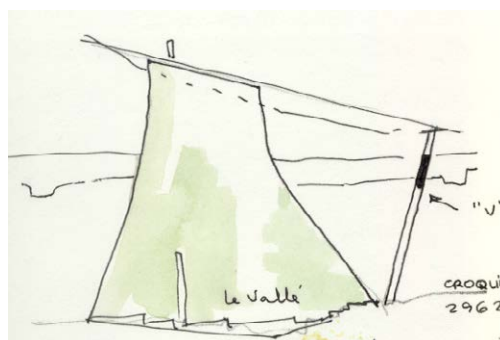
Le Corbusier está mirando a la historia, como tantas otras veces.



Al bajar la cúpula del edificio renacentista hasta el suelo, reafirmando el apoyo mediante la forma del embudo, está duplicando el significado de este simbólico espacio. Por un lado mantiene el carácter central y estático del espacio cupulado mientras que por otro obliga al hombre a rodearlo como objeto, introduciendo así un cierto carácter dinámico, rotacional. Hay un fuera y un dentro muy diferentes pero no debemos olvidar que seguimos en la caja envolvente inicial. Otra vez nos encontramos con la doble escala al servicio de la

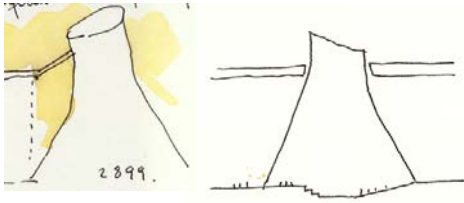
representatividad, tanto de la Naturaleza como del edificio. Mas allá de lo que afirma Deborah Gaus, no es que Le Corbusier invierta aquí en concepto neoclásico de centro sino que lo duplica.

Es la nueva cúpula dispuesta para la luz. Su forma hiperbólica permite recogerla y desplegarla sobre la topografía del terreno. Como en *Firminy*, el lugar de los hombres es el de la propia superficie de la tierra, y de hecho Le Corbusier escribe en el croquis **2.962** la palabra *valle* sobre el suelo del embudo, tallado para situar, y ordenar, a los hombres.



En el momento de perforar el techo de la caja con el cilindro-embudo de la sala mayor, la potente entrada de la luz vertical anula inmediatamente las pequeñas perforaciones del techo y

en su lugar, cobra protagonismo el bosque de columnas, como si correspondieran a la materialización de la luz, no queriendo abandonar la creación de intervalos en la continuidad general. Este nuevo orden, ahora más estable, se adaptará a la fuerte concentración de luz que se ha producido en la sala mayor. La otra sala, la menor, no ha alcanzado el nivel de la primera y simplemente se eleva pero no recibe la luz.



En la particular estrategia del arquitecto el problema plástico ha quedado resuelto. El propio Le Corbusier escribe en su cuaderno: “... *al exterior, la exacta adaptación de las formas y los organismos al sol, a la lluvia y al aire... dentro, la intensa plasticidad del Cubismo...*”.



Una vez llegados a este punto quedan dos cuestiones por resolver:

1. ¿Cómo unir el hiperboloide a la caja?.
2. ¿Cómo controlar la fortísima luz que ahora entra desde arriba en la sala de asambleas?.

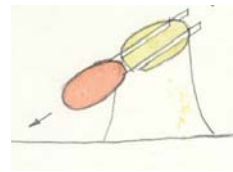
1. Para resolver la primera cuestión, Le Corbusier utiliza un recurso histórico extraído de la sección de la catedral gótica: los laterales se subordinan al centro mediante un cambio de altura en el que penetra la luz (2899). En el proceso de proyecto de la Asamblea, el techo que rodea al hiperboloide es arrastrado hacia arriba y acristalado en la zona inmediata a aquél.

Por otro lado, en planta, Le Corbusier convierte los conductos de circulación que llegan como dedos hasta este volumen, lo tocan pero mantienen su integridad formal. Estas líneas flexibles, libres, irán convirtiéndose en planos elevados con respecto al nivel general, que invaden el interior del hiperboloide deteniéndose a modo de pequeños anfiteatros para los asistentes.

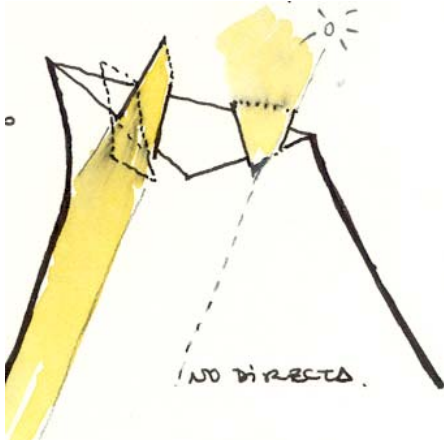
Como podemos ver, la luz y el volumen son independientes de los condicionantes o las soluciones funcionales. Se trata de un espacio abarcante de lo que ocurre en el suelo pero su interior no puede ser dividido o compartimentado, y ni siquiera establece ningún orden para ello. De ahí su universalidad.



2. Para el segundo problema, Le Corbusier tantea varias soluciones, tanto dentro del hiperboloide como en su inmediata periferia. La solución que parece satisfacerle más, y a la que dedica un mayor número de croquis, es la de colocar una gran tapa que corre sobre la boca del embudo. Ésta se inclina y sobre ella apoyan dos carriles por los que discurriría el disco que directamente controlaría la luz. Para el apoyo de estas dos guías, se diseña una superestructura metálica en forma de “V” que recuerda a aquellas que se colocaban en el puente de acceso al



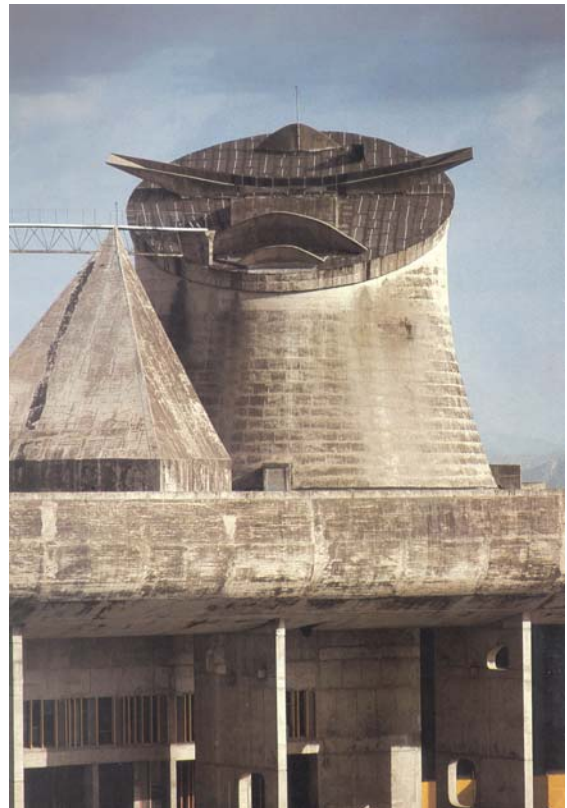
cilindro de la Cité de Refuge, pero que aquí hay que relacionar con aquellas de Guimard, a su vez derivadas de los dibujos de Viollet Le Duc. Hay incluso algún croquis, por ejemplo el **2.895**, en el que esta solución se extiende a la fachada para construirla desde esta forma, en una extraña interferencia con la lógica seguida hasta aquí del proceso de proyecto.

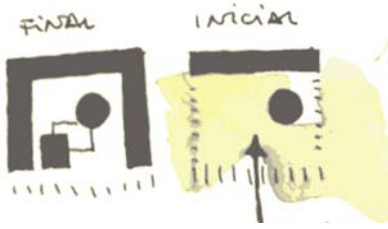


Se trata de un plano deslizante y por lo tanto de una superficie que se relaciona con la condición envolvente del volumen que hemos descrito antes, es decir con la idea de crear un volumen desde un plano que se curva.

La tapa va en cualquier caso desapareciendo y es sustituida por unas piezas de luz a modo de enormes trozos de cristal que se incrustan en la superficie de la abertura. Estos singulares elementos de luz, flotando en la parte superior del hiperboloide, estarían diseñados de tal manera que la luz no pudiera entrar directamente sobre los asistentes siendo fragmentada previamente. La luz sólo entraría a través de unas estudiadas hendiduras.

Finalmente, el hiperboloide se cierra casi completamente hasta dejar la luz reducida a una sola fisura, al mismo tiempo que las celosías laterales van siendo ocupadas por nuevas crujeas funcionales que van oscureciendo el interior.





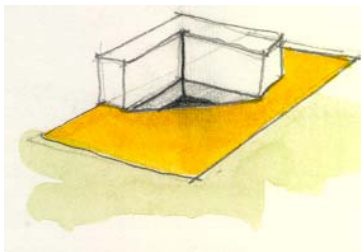
Frente a este desarrollo de la luz y el hiperboloide, la otra sala, la menor, irá rigidizándose cada vez más hasta que, como en la capilla de novicios del *Convento de La Tourette*, queda convertida en una pirámide, inclinada, sobre un cubo.

Al final, el proyecto desemboca en la colocación de dos piezas complementarias, una flexible, dinámica, y otra rígida, estática, que dialogan entre sí dentro de una caja cerrada.



Existe un curioso paralelismo con un temprano cuadro de Picasso, “*Muchacha encima de una bola*”, de 1905. El cuadro, perteneciente a la etapa rosa del pintor, muestra el contraste y el diálogo entre la esfera y el cubo. La esfera es asociada a la juventud mientras que el cubo lo es a la madurez. La unión de ambas figuras se hace a través de la pierna del personaje mayor, que prolonga las directrices del cubo, sus aristas, para unirse al diámetro vertical de la esfera. De este modo, se estabiliza este lado de la composición que es el que presenta mayor movilidad e inestabilidad por el equilibrio instantáneo que se pretende con la postura de la joven sobre la esfera. La fuerte planitud de las figuras es contrarrestada por la definición volumétrica de las formas geométricas y, en este caso, por la presencia del pequeño caballo blanco del centro.

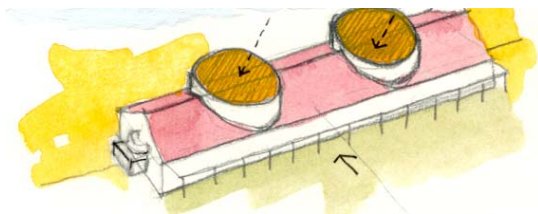
11.3.2 La cristalización de la luz: La *Biblioteca Latina* de Stirling.



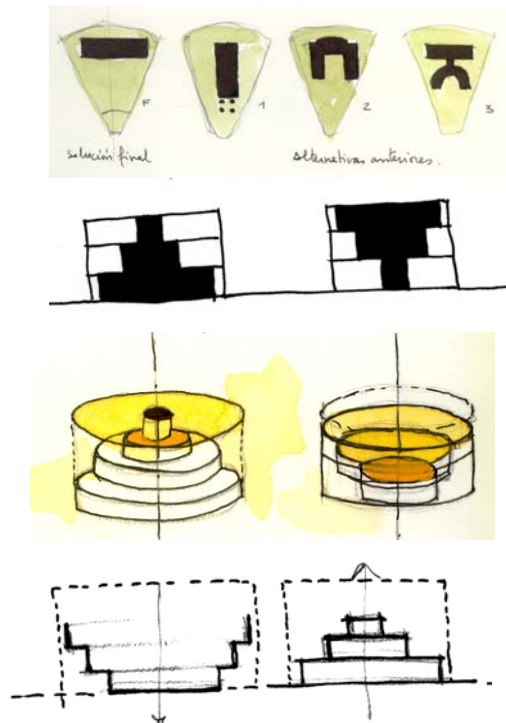
En los primeros edificios de Stirling la luz era ya entendida como un elemento capaz de transformar la materia del volumen opaco y cerrado en uno abierto y transparente con el mismo valor. Si en los talleres y laboratorios de la *Facultad de Ingeniería* de Leicester la luz quedaba atrapada en un techo construido con numerosos prismas cristalinos que la materializaban desvelando su orden interno, al mismo tiempo que se volumetrizaba en las ventanas corridas del edificio

principal, en la *Biblioteca de la Facultad de Historia* de Cambridge aparecía solidificada en un enorme prisma triangular sobre la excavación de la plataforma de base. Esta luz hacía que los delgados bloques de sus edificios se escalonaran, se quebraran, ante su presencia, tal como podemos ver también en el *Queen's College* de Oxford.

La *biblioteca Latina*, un proyecto no construido de 1983, es un tema de luz, aunque el punto de partida fuera una imagen vernácula y ahistórica como respuesta a una nueva ciudad cerca de Roma.



En este edificio, dos cilindros se introducen en la arquetípica arquitectura que forma un único prisma rectangular con cubierta a dos aguas. Una vez que el arquitecto había decidido una volumen único que habría de colocarse al fondo del solar, se procedió a definir su interior desde la construcción propia de la luz.



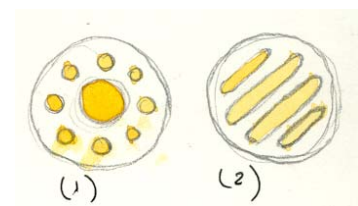
Como ya ocurriera en Düsseldorf, los cilindros son considerados desde el principio como complementarios, aunque en esta ocasión, de idéntico tamaño. Uno está lleno, a modo de zigurat, dentro de su envolvente mientras que el otro está vacío y es creado por el progresivo aumento del espesor de su pared a medida que desciende. Un cilindro es el vacío del otro, como si hubiesen sido creados de una sola vez desde la misma pieza, en un ejercicio similar al que vimos en el *papier-collé* de Picasso "El violín" (ver capítulo 3).

Ambos son volúmenes de revolución, generados por la directriz de su envolvente, y se independizan por tanto del contenedor general del edificio. Los dos están a su vez suspendidos dentro del primer volumen en respuesta al programa ya que se trata de salas de lectura que se separan espacialmente de la planta baja, destinada a funciones de vestíbulo, teatro, cafetería ...etc.

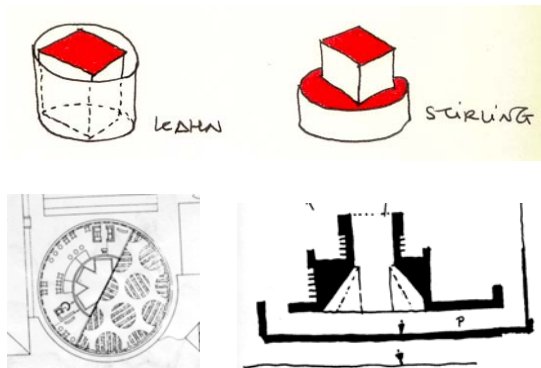
Aquí, como en la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, los cilindros se convierten en indicadores de la profundidad del bloque principal, aunque la idea que más nos interesa no es ésta sino la relación que se establece entre su organización interna y la luz que reciben. Así, el primero de ellos se plantea a partir del giro de unos pequeños lucernarios alrededor de uno mayor central. La propia generación formal del cilindro se pone aquí de manifiesto: un eje vertical, materializado en la gran abertura del techo, alrededor del cual gira la línea generatriz que va a definir la sección. Hay aquí una cierta evocación de los movimientos del sol, la luna ...etc. como en el cuadro "Las Lunas" de Navarro Baldeweg. La intemporalidad implícita a esta referencia nos lleva también a una cierta idea de lo universal: de esta manera, se independizan el interior y la luz.



Del mismo modo, el otro cilindro también persigue lo universal pero ahora el mecanismo empleado nos acerca más a lo que hemos visto en el proceso de la *Asamblea* de Chandigarh de Le Corbusier. Aquí, como allí, la luz transita, dejando a su paso las huellas, ajenas al interior, talladas en la superficie de cubierta. El sistema estructural, como suele ocurrir en la arquitectura de



Stirling, no está pensado simultáneamente, y queda en este caso resuelto mediante unas cerchas metálicas que simplemente solucionan el problema constructivo.

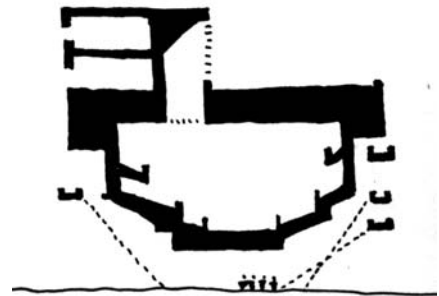


El entendimiento de la luz en la última obra de Stirling está cerca del que tenía Louis I. Kahn. Ambos arquitectos partían del lenguaje de las formas geométricamente elementales que luego eran desmaterializadas por la presencia de la luz, aunque Kahn solía utilizar una doble secuencia volumétrica mientras que Stirling trabaja con formas únicas superpuestas.

La luz de Latina reaparece en el proyecto de la *Filarmónica* de Los Ángeles, perforando el techo de la sala principal pero ahora es puntual, como gotas de lluvia que hubieran perforado la superficie de cubierta. Conceptualmente se trata de un mecanismo similar al de Latina, haciendo que la entrada de la luz tenga su propia escala independiente del interior, aunque aquí si hay un cierto eco de la directriz circular del cilindro.

En ambos proyectos, tanto en la biblioteca de Latina como en la *Filarmónica* de Los Ángeles, la sección desvela la enorme importancia que adquiere la luz en la construcción de los espacios interiores.

Stirling, como Le Corbusier, entienden la luz como aquello que hace que las inertes formas de la geometría elemental adquieran vida y alcancen un estado final capaz de albergarla y materializarla.

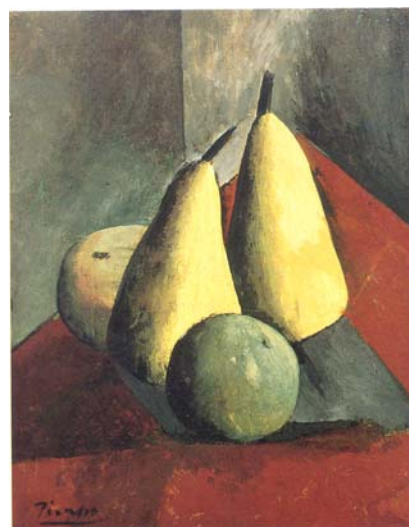




12. Bodegón y Paisaje

12.1 Bodegón y Paisaje en el Cubismo

En las pinturas de bodegones o de naturalezas muertas, por lo general, se sitúan unas figuras delante de un fondo. En el Cubismo estas figuras suelen ser reducidas a formas puras elementales que surgen al esencializar los objetos que nos rodean. El pintor las presenta en el lienzo eliminando en lo posible la ilusión óptica de su volumetría haciendo así que el espectador experimente una sensación táctil, similar a la que podría obtenerse en la realidad al coger dichos objetos o simplemente al tocar la superficie del lienzo. Sobre el vacío “a priori” de la tela, se van extendiendo las superficies de color que representan “llenos” en la realidad, colocándose de acuerdo con las relaciones que deben crear en la composición, y sometidas a las leyes geométricas que el pintor ha otorgado previamente al soporte.



En los paisajes, por el contrario, el espacio entre las figuras y entre éstas y el fondo, se entienden también como “llenos”, como figuras, por lo que el cuadro resulta un continuo matérico, en el que todo se construye a la vez quedando comprimido sobre el primer plano de profundidad. Lo que está delante y lo que está detrás tienen el mismo valor de tal manera que lo que ocupa en la realidad y lo que es ocupado, son considerados con un mismo nivel de importancia. Esto altera las convenciones tradicionales de la pintura, especialmente en lo que se refiere a la jerarquía de los diferentes motivos que aparecen en el cuadro..

La manera en que Picasso y Braque construyen tanto el bodegón como el paisaje deriva de Cézanne y como él, parten de la solidificación plana y estructural de la realidad, que se somete a las dictados del lienzo. La ambigua oscilación de la representación cubista se crea tanto desde la relación figura-fondo, como desde la relación figura-figura, mientras que el protagonismo del efecto será asumido por el espacio existente entre las figuras, en la medida en que utilice, en mayor o menor medida, los mecanismos de formación de los objetos.



En el bodegón rara vez existe el contexto, el lugar en el que ha de situarse la composición. Generalmente basta con colocar un plano que actúe de soporte de los objetos y otro que lo haga de fondo. De alguna manera, el contexto está idealizado, habiendo sido absorbido por las propias figuras. En el paisaje, por el contrario, el contexto es real. El pintor no puede ignorarlo, no puede quitarle protagonismo, por lo que tendrá que decidir en qué medida y cómo, se incorpora en la obra.

Los pintores cubistas utilizan una y otra vez los mismos elementos, tanto en el bodegón como en el paisaje. Su preocupación se dirige casi exclusivamente hacia la investigación sobre la constitución de la realidad y las posibilidades de construir una obra artística más penetrante

que ella, desde un punto de vista cognoscitivo. No hay en ellos ninguna intención de inmediatez, ni tan siquiera de universalidad (a diferencia de los puristas). Simplemente quieren transmitir su realidad, su idea particular y en ello se sienten completamente libres para imponer las reglas que consideran mas adecuadas. Para ello utilizan todas las posibilidades que les brindan el manejo infinito de colores y formas sobre un soporte.

El marco del cuadro, o simplemente sus límites, adquieren también un papel importante en la representación. Posiblemente fue Cèzanne el primer pintor en considerar los contornos del lienzo como el primer condicionante de la obra. Desde ellos, la trama implícita, tal como vimos en el capítulo correspondiente, se genera como auténtico elemento gobernador de la composición.

En algunas ocasiones el pintor evita sin embargo el sometimiento al límite, como harán Picasso y Braque al utilizar el formato ovalado. Con éste nuevo marco adimensional, el motivo podría continuar existiendo más allá de la tela, evitando a la vez, la presencia de las “incómodas” esquinas (La importancia del formato fue también destacada por Le Corbusier quien incluso, desechaba determinadas proporciones de éste, por ejemplo el formato cuadrado, por considerarlo incapaz de provocar el inicio de las sensaciones en el espectador).

En otras ocasiones, el marco es respetado en la lectura continua que debe hacer el espectador, evitando que se pueda acercar a él. Por ejemplo, en el cuadro “*Paisaje con casas*” de Braque, la fragmentación lineal y la apertura superficial de los elementos hacen que nuestra mirada se dirija rápidamente hacia el fondo (especialmente por el árbol de la izquierda), en un recorrido de abajo hacia arriba, pero al no encontrar salida visual en la parte superior, deberemos volver a recorrer, ahora hacia abajo y posiblemente por la derecha, la superficie de la tela. Este segundo movimiento nos acerca otra vez a la posición inicial haciéndonos salir del cuadro a través del cubo verde en primer término. En este sentido, el propio Braque nos revela que en estas pinturas de *L’Estaque*, de 1908, solía empezar definiendo un plano de fondo desde el que emergieran las figuras y es esto lo que consigue esa sensación de recorrer un bajorrelieve que tenemos al ver el cuadro.



Picasso, en la época cubista, trabaja más con el bodegón y con las figuras, que con el paisaje. En ellos, se realiza un atento análisis de la estructura de los objetos más triviales (aquellos que en el Purismo alcanzarán el rango de “tipos”), que nos acompañan en la vida doméstica y cotidiana, para desvelar su estructura volumétrica esencial, presentándose en el lienzo a través de su tangible densidad.



Simultáneamente a esta indagación en la estructura interna de dichos objetos, se procede a crear la trama que gobernará la composición, creada, como vimos, desde las propias direcciones esenciales de los objetos. De esta manera, el espacio queda integrado en la estructura plástica de la forma.



La creación de dicha trama sólo es posible a partir del tratamiento geométrico de los objetos, de su reducción a figuras fácilmente “extensibles” (conos, cilindros, esferas ...etc.). Esta manera de proceder parece explicarse en un párrafo del libro *“La moral de las líneas”*, escrito por Mécislas Golberg, en el año 1905 (contemporáneo por lo tanto, a la carta de Cézanne a Émile Bernard en la que propone su conocida reducción geométrica): *“Sí, hay hombres círculos y hombres cuadrados... la precisión de los planos con el mínimo esfuerzo de la línea, la tendencia al ángulo regular, la distribución de la luz en relación con la inclinación de los planos y no según su convexidad o su concavidad... he aquí el dibujo del alma moderna...”*.

El bodegón se nos ofrece en una lectura simultánea, horizontal y vertical. Este mecanismo, cèzanniano, nos informa de los objetos a través de los ángulos de visión que se consideran óptimos para cada uno de ellos. Encontramos así, partes de objetos que se presentan en planta (ó tienden a ella) y otras que lo hacen en alzado. Se trata de dos enfoques visuales distintos, aunque ambos completamente planos.

También en el paisaje se produce esta distorsión óptica aunque aquí parece predominar el plano vertical de proyección mientras que en el bodegón era el horizontal, provocado posiblemente por la presencia de la mesa, elemento ya de por sí plano, que inevitablemente tiende a coincidir con el lienzo.

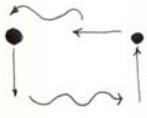


En el bodegón, generalmente, la composición nos invita a realizar una lectura en secuencia del cuadro, basada no solo en la disposición de los objetos, sino además en sus contrastes (forma, dimensión, color, luz, textura ...etc.) mientras que en el paisaje, se nos ofrece una visión simultánea de elementos dispuestos en diferentes puntos del espacio, aunque el pintor pueda conducirnos ordenadamente a través de la representación. Este mecanismo de lectura secuencial es el que utilizan los puristas.

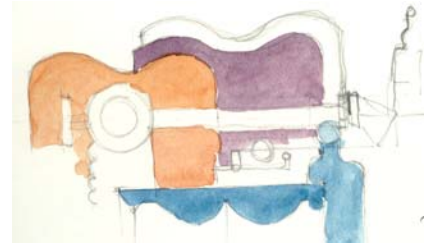


En *“Naturaleza muerta con pila de platos”*, un cuadro

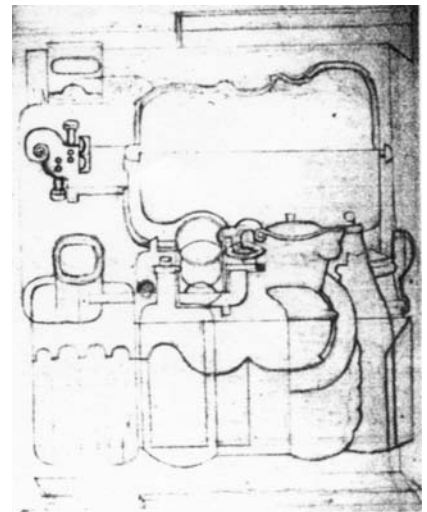
de Jeanneret-Le Corbusier, de 1920, la composición queda dividida por la mitad a partir de la línea de borde de la mesa. Por encima, los objetos se presentan planos, en una visión frontal, mientras que por debajo son tratados como volúmenes colocados en una visión ligeramente oblicua. La construcción del motivo, envolvente, se acerca y se aleja de un eje central creado por el libro abierto en primer término, y parece situarse en una habitación donde las paredes están pintadas con los colores del Purismo de Le Corbusier.



Las líneas rectas de la composición nos van conduciendo de un punto a otro, situando círculos que detienen la lectura, y haciéndonos leer los objetos uno tras otro. El plato superior de la pila hace también de agujero de la guitarra y desde él descienden los otros platos para representar el sonido en un mecanismo ya utilizado por Picasso. Dicho sonido nos llevaría al segundo contorno del instrumento, convertido ahora en libro abierto. Al final de este elemento aparece la botella vertical que en su eje nos conduce a la embocadura, nuevo punto de parada e interés donde, precisamente se sitúa el clavijero. Desde aquí, a través del mástil que hace de eje horizontal de composición (coincide con el borde de la mesa), podemos volver al inicio, cerrando así el recorrido.



Actuando como fondo y como mecanismo de profundidad, aparece la sombra de la guitarra que, en la reverberación de la forma de la caja, expande su sonido (mecanismo nuevamente picassiano).



El movimiento que hemos realizado para conocer el cuadro, a través de una línea envolvente (mecanismo habitual en casi todos los primeros cuadros del Purismo), queda esquematizado en las dos pipas, colocadas como "indicadores de lectura" que, en su forma y disposición, unifican la pila de platos y la botella, asociando por lo tanto, sonido y líquido. La botella de la derecha es un elemento necesario en el equilibrio global (contrarresta la apertura de la puerta del fondo), pero la lectura conjunta con la botella inferior la convierte también en un mecanismo de profundidad similar a la sombra de la guitarra.



La claridad con la que entendemos el bodegón no es tan directa en el caso del paisaje. Aquí, con mayor intensidad que en aquél, las sensaciones táctiles se despliegan por todo el lienzo, ocupando objetos y espacio, o más bien trozos de espacio. La solidificación fragmentaria es tan

extensa que, a pesar del aspecto transparente del motivo, nuestra mirada se queda inevitablemente atrapada en el pequeño espesor de su bajorrelieve, haciendo que nuestra mirada oscile continuamente, hacia delante y hacia atrás.

Desde estas consideraciones sobre el bodegón y el paisaje del Cubismo, y con todo lo que hemos ido viendo en los capítulos anteriores, podemos concluir esta Tesis con la siguiente afirmación:

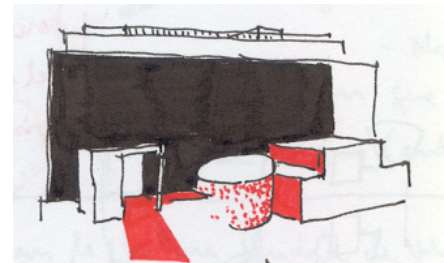
La *Cité de Refuge* es un bodegón. Sus mecanismos de proyecto corresponden a lo que hemos visto fundamentalmente en la pintura de Picasso, y a lo largo de su carrera arquitectónica, Le Corbusier irá haciendo que este bodegón incorpore en su construcción ideas propias del paisaje, eso sí, de un paisaje creado desde su particular entendimiento de la Naturaleza.

La *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart es, sin embargo, un paisaje, a la manera de los paisajes de Braque. Desde aquí, los sucesivos proyectos de Stirling irán evolucionando hasta incorporar el bodegón en su arquitectura, haciéndolo emerger desde el paisaje inicial.

12.2 El Bodegón de Le Corbusier

En la *Cité de Refuge* los volúmenes representativos y simbólicos que construyen la secuencia perceptiva en el acceso son figuras puras, geoméricamente elementales, que se sitúan en el espacio “a priori” vacío, ordenándose de acuerdo con la posición que les corresponde en dicha secuencia.

Cada una de estas piezas ha sido estudiada previamente y de manera independiente, de acuerdo a su función. El cubo, el cilindro, el prisma rectangular son las figuras de las que se parte para los volúmenes pequeños mientras que para el grande, que corresponderá al bloque de dormitorios, se elige, como siempre en la obra de Le Corbusier, el plano delgado que en un mínimo espesor contiene el programa, y que se situará elevado para desde él contemplar el devenir de la Naturaleza (en este caso la ciudad).



Una vez estudiadas, cada pieza se sitúa en relación con las demás para que el edificio pueda funcionar correctamente. El conjunto que forman se inserta en el solar, como lo hacían los objetos del bodegón en el lienzo, teniendo en cuenta sus límites (como los lados de la tela), de tal manera, que la composición comienza a construirse ajustando cada pieza a las condiciones puntuales que le afectan. Ahora, las relaciones que fueron decididas a nivel funcional deben ajustarse a la situación real.

Es en este momento que se introducen las condiciones perceptivas: ¿cómo se presenta el edificio ante un hipotético espectador?. ¿Cómo entenderá la unidad del conjunto sin perder la claridad de la jerarquía, tanto funcional como significativa?.

Los volúmenes, ahora “reales”, empiezan estudiarse de acuerdo a sus referencias espaciales. Así, unas deberán servir a otras, afectándose mutuamente, por ejemplo, unas adoptarán la condición de figuras y otras la de fondo, ó tendrán que intensificar su densidad perceptiva frente a otras que deberán disolverla. En este montaje, unas piezas tendrán que ser cercanas mientras que otras hablarán de profundidad aunque, como en el cuadro cubista intenten situarse también en primer término.

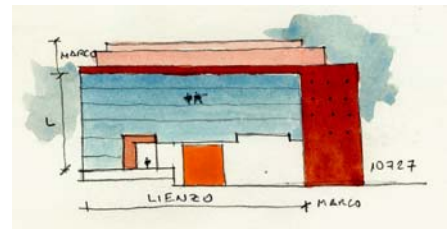


La ordenación del conjunto queda integrada a través de los ejes que define la geometría de cada figura, implicando una trama subyacente que ordena la colocación definitiva.

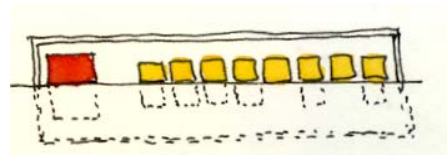
El edificio, finalmente está proyectado para invitar al espectador a recorrerlo, desplegando sobre él toda su intensidad plástica. En el recorrido, la penetración en los objetos, como en los bodegones de Picasso, es directa. Entramos en ellos, uno a uno, desvelando su constitución interna, y lo hacemos precisamente, a través de sus líneas estructurantes básicas.

En esta secuencia, el contraste entre los volúmenes se hace fundamental, así como las sutiles referencias a lo que dejamos de ver o veremos más adelante. Las piezas así, se ven conducidas a un juego de *multisignificación* en las que las remisiones espaciales se diversifican. Al final, si el edificio ha sido adecuadamente resuelto, se habrá creado una representación artística perdurable.

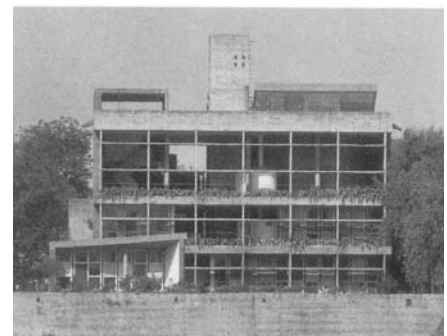
En la evolución de la obra posterior de Le Corbusier, encontramos varios ejemplos muy claros en los que el bodegón de la *Cité de Refuge* se retoma como punto de partida del proyecto para desde él, investigar otras posibles combinaciones que se adapten a otros programas y a otras situaciones locales diferentes.



En estos otros proyectos, el marco del bodegón, que inicialmente se situaba en el contorno del plano de fondo (ver capítulo 1), se volumetriza envolviendo un espacio, acotado, en el que se insertan los demás objetos del programa. En la mayoría de las ocasiones, este nuevo marco tridimensional contiene también algunas funciones, especialmente aquellas que no pueden singularizarse por su repetición. Es aquí donde interviene la Naturaleza pues este marco va a convertirse en un medio para expresar su presencia. Pero Le Corbusier tiene un especial entendimiento de ella.



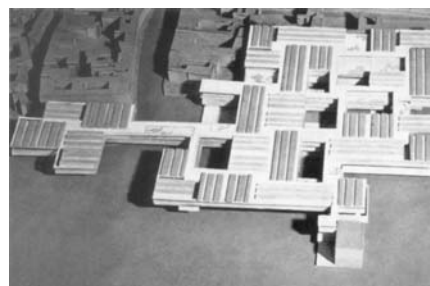
La Naturaleza de Le Corbusier es universal, corresponde al intemporal ciclo del sol, y a los elementos que lo acompañan, el viento y la lluvia. Cuando la luz o el viento



llegan al edificio, sus volúmenes y todo su espacio interior se le somete. El arquitecto, consciente de la imposibilidad de evitar sus efectos, adapta todo su proyecto a su presencia. Aparecen ahora los *brise-soleil*, las cubiertas que recogen y canalizan el agua de lluvia, los pórticos que crean sombra y, sobre todo, la plastificación de los volúmenes, la pérdida de su geometría en favor de la flexibilidad formal que impone la Naturaleza. Le Corbusier aprendió a incorporar en su particular bodegón los elementos que el hombre, apegado a la tierra, había construido siempre, sin necesidad de plantearse cuestiones estéticas o estilísticas.

Así el paisaje se incorpora al bodegón, aunque éste siempre domine. La Naturaleza se hace protagonista, pero lo hace a través del sometimiento al lenguaje propio del arquitecto.

Los últimos proyectos de Le Corbusier, especialmente el *Centro de cálculo electrónico Olivetti* y el *Hospital de Venecia*, muestran cual hubiera sido el siguiente paso: construir una nueva naturaleza desde la geometría, o lo que es lo mismo, que la trama que hasta ahora permanecía en su papel de soporte de la composición, pudiera convertirse en la directa generadora formal del edificio, extendiéndose en una Naturaleza que sería absorbida por ella, de tal manera que al final Arquitectura y Naturaleza coincidirían.



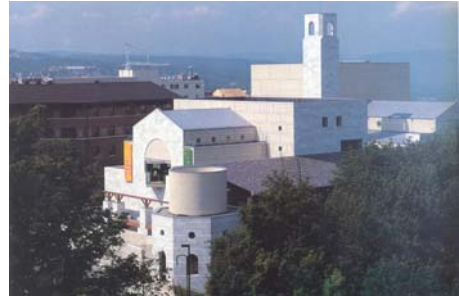
12.3 El Paisaje de Stirling

Tras sus primeras obras, basadas en un eclecticismo de lo moderno y ciertamente muy efectistas, Stirling introduce en su arquitectura la cuestión del paisaje. El enfrentamiento con ciudades históricas donde el tejido urbano ya estaba consolidado, le lleva a reflexionar sobre la posible herencia que el nuevo edificio, en el caso concreto de los museos de los años setenta, debía mostrar en su formalización. Su arquitectura utiliza ahora la estrategia de los cubistas de analizar los objetos de la realidad (aquí las tipologías históricas), para a través de su fragmentación presentarlos en una nueva realidad. La presencia del tiempo en el proceso de proyecto, se traduce en la consideración de un supuesto bloque inicial, primitivo, desde el que emergen las figuras que evocan el pasado.

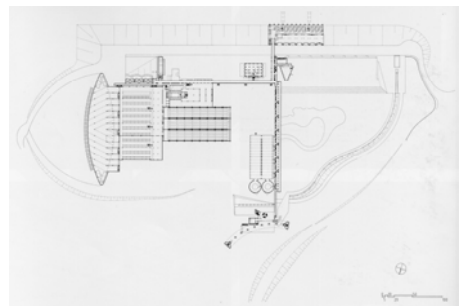
En la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart nos encontrábamos con esta imagen de un paisaje tallado, topológico y urbano a la vez, donde la Naturaleza parecía haberse apoderado de la arquitectura, haciendo que las sensaciones en el recorrido perceptivo coincidieran con las que experimentamos al deambular libremente por ella.

Desde este punto de inflexión, su arquitectura va a acercarse cada vez más a la condición de bodegón que hemos encontrado en el primer Le Corbusier. A partir de aquí, Stirling va a reconstruir, en continuidad, una historia que se hace paisaje, a través de la cual puede alcanzar una actualidad geométrica y cristalina, que en su condición etérea e indefinida, dará respuesta a la dualidad modernidad-pasado que está detrás del pensamiento del arquitecto. Veamos el proceso.

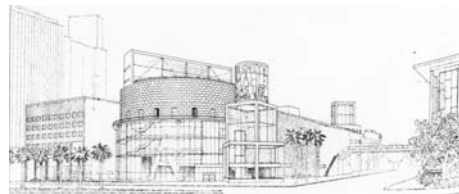
El *Cento de arte dramático* de Cornell, de 1983, muestra el primer paso en la transición. Aquí, los volúmenes que emergen, a pesar de su fuerte carga histórica, esta vez italianizante, se acercan cada vez más al vocabulario de la geometría elemental. Son el resultado de esencializar geométricamente las tipologías históricas, algo que ya se intentó sin éxito en el *Centro científico* de Berlín. Estos objetos que se acercan claramente a la condición de piezas del bodegón, no surgen como en la obra de Le Corbusier, del análisis de lo cotidiano para escoger objetos-tipo, sino que surgen del estudio de los hitos y monumentos de la ciudad histórica.



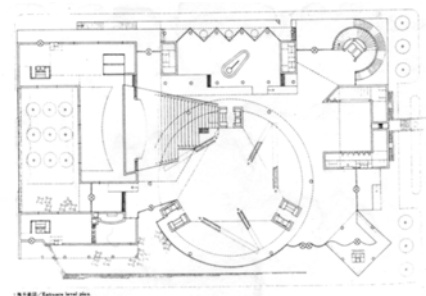
En la *Fábrica Braun* de Melsungen, de 1986, la pequeña ciudad de Cornell se dispersa en el paisaje haciendo que éste asuma el papel de marco de la composición. El conjunto queda diseminado en la Naturaleza creando una nueva ciudad abierta, donde las carreteras y los caminos van uniendo, como líneas de trama, los edificios aislados. Cada uno de ellos contiene una parte concreta y diferenciada del programa y se muestra como arquitectura independientemente del resto. La unidad general se crea ahora sobre un complicado mecanismo de contrastes, tanto de materiales como de formas. La percepción total del conjunto no es posible debido su gran escala, por lo que cada una de las piezas de la composición debe ir actuando alternativamente como figura y como fondo frente a las demás, para permitirnos tender unos invisibles hilos que conecten unas con otras y hacer de esta manera continua la experimentación formal.



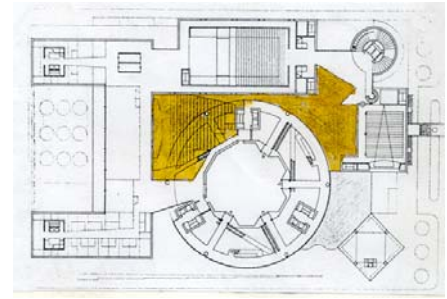
Lo que se insinuaba en Stuttgart y se aclaraba en Cornell, se lleva al extremo en los proyectos finales de Stirling. Él mismo describe el proyecto de la *Filarmónica de Los Ángeles*: “...nuestro diseño es un ensamblaje de formas arquitectónicas relativas a los elementos funcionales del programa, unificados en planta baja por un microcosmos de la ciudad. Se distinguen en él unas formas primarias y otras secundarias, independientes formalmente pero unidas por un gran vestíbulo...”.



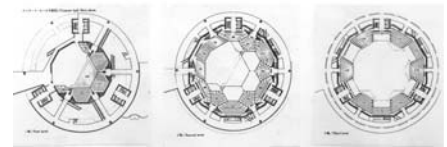
En este caso, los objetos utilizan como base la plataforma, desde la que emergen, pero al eliminar la “U” perimetral que contenía la composición en la *Neue Staatsgalerie*, la ciudad se filtra en el interior dejando abierto el edificio. Acompañando a esta ruptura del contorno los volúmenes se hacen más independientes. La existencia de un único fondo bajo las figuras elimina el espesor que veíamos en Stuttgart haciendo desaparecer la sensación de



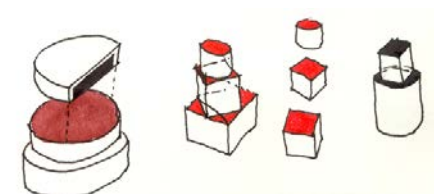
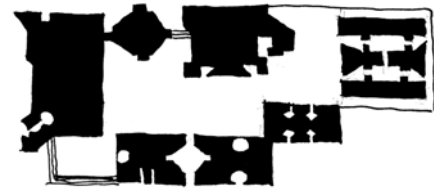
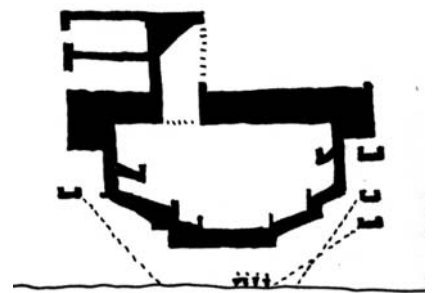
bajorrelieve. Además, al manifestarse el centro como volumen, la composición se hace más libre, desapareciendo la jerarquía del proyecto del museo. El marco se traslada, amplificándose a la ciudad. Sin embargo los volúmenes utilizados no son tan puros como cabría esperar sino que, por el contrario, se crean desde la superposición de varios elementales, lo que enfatiza la posible presencia de varios fondos en lugar de uno solo.



Ahora los elementos dialogan entre sí con respecto a una superposición de fondos, a una estratificación, a través de la cual se unifica el edificio, aunque en realidad se trate de un espacio fluido, esquivo y ambiguo. Los volúmenes se manifiestan como unitarios pero interiormente se interfieren continuamente entre sí, yuxtaponiéndose o presentándose incompletos. La lectura espacial es muy compleja. Por ejemplo, el teatro abierto del vestíbulo, de forma trapezoidal, interseca al cilindro general que se proyecta arriba aunque esto sea sólo un efecto en planta ya que espacialmente no se encuentran. Son distintos objetos colocados en el espacio pero parecen salir de un mismo espacio inicial.

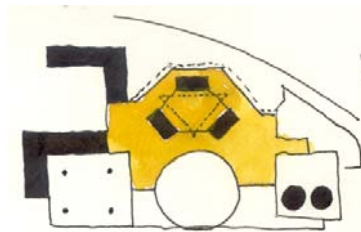
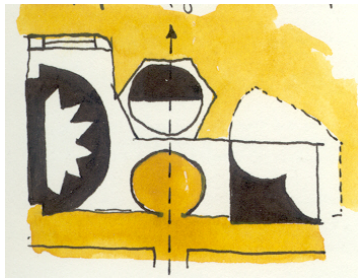


Ya no hay ejes compositivos, tan solo equilibrio espacial dinámico. Las figuras se van introduciendo unas junto a otras, objetualizando en sus perfiles interiores cambiantes, el espacio que fluye entre ellas. El vestíbulo en la planta de acceso es un magma informe que actúa de fondo del vacío, donde las escaleras mecánicas sustituyen ahora a las viejas rampas. Los ascensores y las escaleras ascienden como poderosos pilares generando un triángulo virtual sobre nosotros que es el que sujeta en el aire la sala, ayudada por las líneas que tienden en el espacio las escaleras mecánicas. De alguna manera vemos aquí el eco de ciertos trabajos de Louis I. Kahn, por ejemplo del *Centro de Bellas artes* en Fort Wayne, de 1961, donde el vacío central creado por la disposición de los edificios a su alrededor, asume un papel activo al ir penetrando en las construcciones, haciendo desaparecer su materia. El protagonismo del juego, en su caso es la luz, pero la geometría que genera y que determina la forma en la que queda en cada volumen es similar a la de la propia masa, pero a una escala menor.



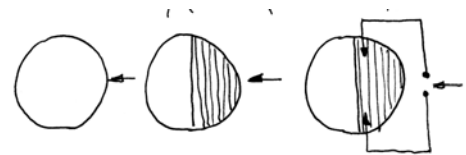
Como vemos, en los proyectos finales de Stirling se produce una síntesis de las dos etapas anteriores,. La geometría y el ensamblaje de la primera se mezclan ahora con la creación de paisaje urbano de la segunda y es desde aquí que se alcanza la condición de bodegón a la que nos referíamos.

El proceso de atomización y dispersión de las figuras del bodegón que ahora reivindican su condición autónoma se lleva al extremo en el proyecto del área residencial *Canary Wharf* de Londres, de 1988. Aquí los edificios, dispersos, se configuran desde la superposición directa de figuras elementales, inconexas entre sí. El programa se adapta “a posteriori” a la forma de estos contenedores, utilizando para ello un orden ortogonal ajeno a su envolvente. Estas figuras arrancan desde el suelo, aveces unificando dos de ellas. La referencia ha desaparecido, siendo el soporte ahora, la ciudad.



Finalmente, en el proyecto para el *Forum Internacional de Tokyo*, de 1989, Stirling coloca todas las figuras sobre un basamento que recoge las partes públicas del complejo; figuras transparentes sobre una base ciega, cuya

condición se pone de manifiesto por el vacío circular que queda encerrado por un muro de piedra en el centro de la composición. Este vacío central inicial, es necesario para el entendimiento volumétrico, principal y central del gran *Stadtkrone* que persigue Stirling. A modo de plaza previa, como la huella que deja el gran cilindro que se eleva tras él, en su desplazamiento, establece un claro eje de composición que continúa en el edificio la calle que llega desde la ciudad.



Este movimiento hacia el interior del basamento que luego se convertirá en el eje vertical del gran cilindro de cristal es acompañado de las curvaturas de las piezas a cada lado que se ven “arrastradas” por el potente flujo espacial. El paso de un cilindro vacío a uno lleno, y el paso de lo horizontal a lo vertical tiene su antecedente en la *Biblioteca Latina*. Aquí, el flujo espacial de la ciudad crea una continuidad en la disposición y la forma de los volúmenes, dejando entre ellos un vacío aéreo activo, solidificado en las formas que adoptan.

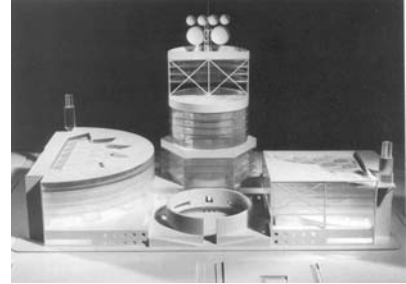


En este proyecto se ha clarificado lo que vimos en Los Ángeles. Hay un proceso de síntesis, de regularización. Así, el vestíbulo está más definido geométricamente que aquél. Aunque el espacio siga siendo continuo y podamos deambular de un acceso a otro en el interior, somos más



conscientes de la secuencia volumétrica que configuran las partes del edificio ya que éstas no están tan fragmentadas como en la *Filarmónica*. A partir del primer nivel aparecen ya definidas y autónomas las piezas de la composición aunque luego vuelven a cambiar su geometría. Como en la etapa sintética del Cubismo, la vieja trama que establecía el orden del lienzo ha quedado absorbida y contenida en las formas, en este caso, en los volúmenes.

La confusa aglomeración de volúmenes de los proyectos anteriores se ha liberado, se ha conceptualizado, a base de diferenciar los componentes que lo formaban. El único volumen pétreo, tallado, de Stuttgart, se ha convertido en una suma de individualidades, ahora purificadas en su condición geométrico-cristalina. La cita, masiva y pesada, de la Historia se ha hecho abstracción transparente. Sobre el paisaje se ha tallado un “nuevo” bodegón cristalino. Es de esta manera como Stirling invierte el camino.



EPÍLOGO

La arquitectura después del Cubismo

Existe una manera cubista de proyectar la arquitectura. Cuando el proyecto deja de entenderse sólo como la aparición de una feliz idea, autóctona, o de un *a priori* que se impone sean cuales sean las condiciones del edificio, es cuando puede aparecer una determinada forma de proyectar que entendemos como cubista: un proceso fuertemente analítico cuyo resultado formal es una síntesis de todos los componentes que concurren en él, es decir, la idea como síntesis tras el análisis.

Como los pintores, Le Corbusier inicia el camino desde un vocabulario personal que se adapta en cada ocasión a las circunstancias particulares de cada proyecto. Si para Picasso era el lenguaje de Cézanne, en Le Corbusier es el de la *Lección de Roma*. En ambos, se trata de un lenguaje basado en la formas de la geometría elemental.

El objeto es considerado en el momento mismo de su elección, al inicio del proceso creativo, como algo abstracto, disponible para ser descompuesto, abierto y esencializado, haciendo que el entorno en el que se sitúa, ya sea real o ideal, penetre en él y lo afecte. El objeto podrá ser repetido, reflejado, transparentado ...etc. en cualquier operación que intensifique la intensidad de su aprehensión y, por lo tanto, de su posible conocimiento. La forma, el color y la textura serán los componentes esenciales que se manejen en cada ocasión. En Picasso y Le Corbusier, el objeto es el protagonista. Aparece en primer lugar y desde él se crea la obra. En Braque y en Stirling, por el contrario, el papel principal lo representa el paisaje espacial, materializado *a priori*, y es desde él que surgirá el objeto. Pero en todos ellos, el fin es el mismo, la creación de la obra desde la integración objeto-espacio, ya sea en un sentido o en otro.

En Le Corbusier como en Picasso, una vez seleccionados los elementos se procede a montarlos sobre el soporte (lienzo o terreno). Se busca la composición unitaria, equilibrada, utilizando muchas veces para ello el concepto de simetría equivalente, para obtener, como en el Purismo, una obra cada vez más perfecta. Una y otra vez, las piezas se mueven de sitio, se deforman, cambian sus tamaños, sus relaciones, en busca de ese equilibrio final óptimo.

En Stirling, como en Braque, es sin embargo la espontaneidad de la emergencia la que dirige el proceso. Tanto desde el objeto como desde el espacio, las reglas, aunque sean mínimas deben existir; debe haber un hilo conductor que gobierne cada paso, cada modificación o cada decisión de proyecto. Puede ser una geometría subyacente, cualquiera, una trama general, o una urdimbre implícita al soporte.

Cada arquitecto elige sus instrumentos. En Le Corbusier son conocidos sus trazados reguladores, aplicados casi siempre *a posteriori* así como el uso de módulos, repetibles o proporcionales. En Stirling será la trama densa determinada por la textura de los materiales

utilizados, de alguna manera implícita en la propia masa de la que surge el proyecto. En ambos, la circulación añadirá un segundo nivel de control geométrico que irá conectando, ahora en la experiencia real, las distintas partes de la obra. En Le Corbusier es un recorrido necesario para aprehender en toda su intensidad el juego de contrastes que ha creado. En Stirling será la continuidad de la trama urbana, y por extensión, de la trama de la Naturaleza. Su espectador continuará una experiencia que ya trae desde fuera, mientras que el de Le Corbusier inicia el proceso perceptivo exclusivamente cuando se enfrenta al edificio.

Como hemos visto en esta Tesis, la emergencia pétrea de la *Neue Staatsgalerie* de Stirling se produce desde un plano horizontal mientras que la composición, abierta y atmosférica, de la *Cité de Refuge* de Le Corbusier, se apoya en el plano vertical como fondo de la composición. En éste el plano es ambiguo y oscilante, y en su transparencia nos remite a una profundidad incalculable. En Stirling, la dificultad de la penetración en su masa pone de manifiesto su espesor inicial. Ambos arquitectos utilizan, como los pintores la simultaneidad de lo plano y lo profundo pero si en Le Corbusier se trabaja sobre la delgadez de un plano, en la obra de Stirling se hace desde el trabajo sobre la superficie que limita un volumen pétreo. En Le Corbusier primero son los objetos y después el plano, o tal vez aparecen simultánea pero independientemente. En Stirling primero es el plano espeso e impenetrable, y solo después aparecen los objetos. El volumen inicial queda al final solo intuido, pero no se pierde la conciencia de su primitiva existencia.

El espectador es siempre una pieza activa del proceso creativo: la obra no acaba hasta que éste ha participado de ella, ha sentido en toda su intensidad lo que el artista quería contar, e incluso se ha incorporado en el propio proceso creativo. La arquitectura se plantea, como el cuadro cubista, para ser recorrida, para ser aprehendida en una secuencia temporal, más o menos dirigida por el autor. De manera simultánea o sucesiva, los motivos elaborados irán apareciendo ante él para que en su actividad mental, intensa y acumulativa, obtenga el completo conocimiento de la obra. La trama, del objeto o del soporte, conducen esta secuencia perceptiva.

Espectador y escena quedan imbricados. El espectador “salta” el espacio que le separa de la obra y se sumerge directamente en la profundidad de un escenario paradójicamente plano, donde el edificio se representa a sí mismo, y a otros posibles edificios (Alicia atraviesa el espejo). El arquitecto nos hace estar cerca y lejos a la vez. Nos invita y nos rechaza, nos conduce a su antojo, pero siempre busca ofrecernos en último término la completa unidad de la obra. Al final todos los contrastes se equilibran. Obra y espectador deben integrarse por completo.

La experiencia de la arquitectura cubista se plantea en términos de Tiempo. Tiempo de recorrido, de percepción, de conocimiento, incluso, como en la pintura, tiempo de reflejo: lo que tarda la imagen en llegar hasta al espejo y ser devuelta, a veces de forma inesperada. El camino, lleno aquí de vicisitudes, que provoca la aparición de simetrías antagónicas y opuestas nos desvela otra realidad diferente a la cotidiana. Otra imagen. Si Le Corbusier utiliza en su arquitectura la idea del reflejo actual, Stirling lo hace desde la Historia, pero en ambos, el resultado no es preconcebido en el inicio del proceso. La imagen final puede entenderse como el final de múltiples superposiciones en el tiempo en las que las nuevas decisiones a veces sustituyen a las anteriores, pero otras veces conviven con ellas.

La arquitectura cubista se mira, se toca y se siente. En su percepción el espectador atraviesa veloz los espacios y penetra en ellos como lo haría físicamente. La materia incluso se le desvela abierta y transparente y lo lejano y lo cercano se le presentan simultáneamente. Stirling avanzó a lo largo de su carrera también hacia esto y lo que en Stuttgart era impenetrable, en los proyectos finales, en Tokyo o en Los Ángeles, se convirtió en permeable, tanto a la ciudad como a la Naturaleza. El espacio así, como en Le Corbusier adoptó la doble escala, manejando conceptos *a priori*: El espectador que se sitúa en él o lo vacía, debe enfrentarse en cualquier caso a una escala mayor que no le pertenece. Ante ella tan sólo puede crear su propia escala, siempre menor, como Le Corbusier en Chandigarh.

La luz, como para los pintores cubistas es un instrumento importante que se pone al servicio del conocimiento de la realidad. Es algo independiente de los objetos y puede ser manejada desde una condición matérica propia. Convive con los objetos, pero sólo después de haber incidido sobre ellos y ser aceptada. Es capaz de perforar de romper la materialidad del objeto. A veces pasa, a veces se detiene y solo en algunas ocasiones, permanece.

Los mecanismos que encontramos en la pintura cubista de Picasso, ya se trate de un bodegón o de un retrato, son similares a los que utiliza Le Corbusier en su proyecto. La manera en la que va situando cada pieza en el terreno, de acuerdo a una jerarquía previamente decidida, y de acuerdo a una forma de ser percibida por el hombre, es común en ambos artistas. Se trata de la labor de un montador, de un compositor.

Stirling, más cercano a Braque, talla el espacio, lo cincela y lo moldea, para hacer emerger una nueva realidad que presupone un estado previo, original. Como un arqueólogo que saca a la luz los restos de la Historia, su arquitectura se presenta como una nueva topografía por la que el espectador puede volver a deambular. La actualización de su mecanismo se hace sin embargo acercándose a Le Corbusier, es decir, otorgando a las figuras cada vez mayor protagonismo.

Ambos, Le Corbusier y Stirling, se acercan a un estado final común, a una misma manera de entender el proceso de creación de la Arquitectura, al que hemos denominado, proyecto cubista.

En nuestra Tesis, nos hemos dejado conducir al interior del juego mismo que proponían los artistas, participando así de su proceso creador. Nos ha interesado más desvelar las reglas que alcanzar el final, más el camino que el resultado. Las obras tanto de Picasso como de Le Corbusier, no son más que instantes determinados de un recorrido continuo, inacabable. Por lo tanto no debemos indagar en el valor de los mecanismos concretos en cada caso sino en su potencial variabilidad evolutiva y así en la continua novedad que conllevan, porque será desde ahí que podamos alcanzar la emoción como lo hacemos al enfrentarnos a los edificios construidos, tal como quería Le Corbusier. Es en esta aspiración al conocimiento cada vez más profundo y certero de la realidad lo que hace coincidir Arte y Vida, y en esta relación se enmarca la lección más importantes de los grandes artistas: el espectador, el hombre en general, debe participar con razón y espíritu del Arte (y la Arquitectura sigue siéndolo a pesar de todo) , solo así elevará su emoción hasta el estado que permite alcanzar el conocimiento.

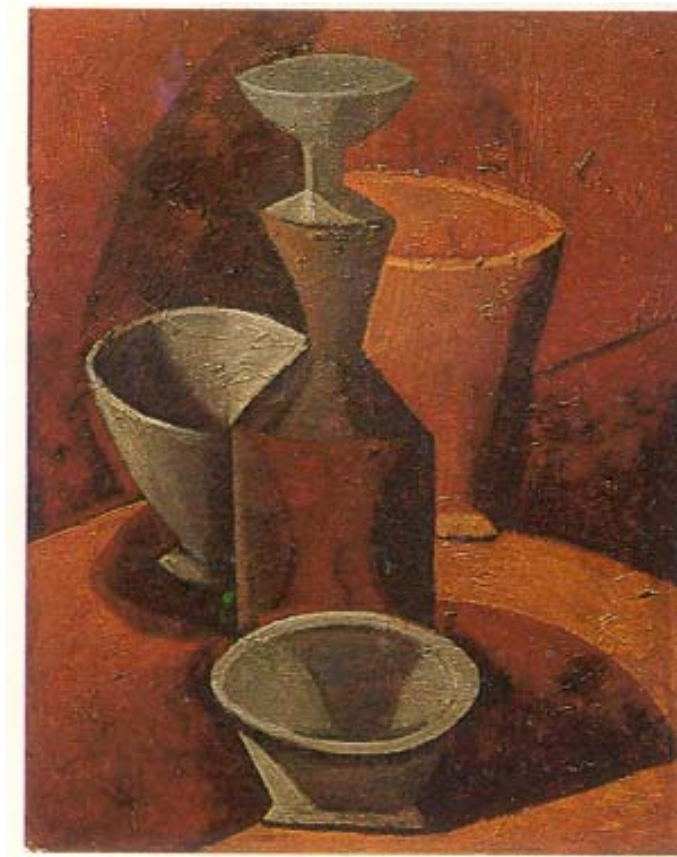
Conversación de imágenes



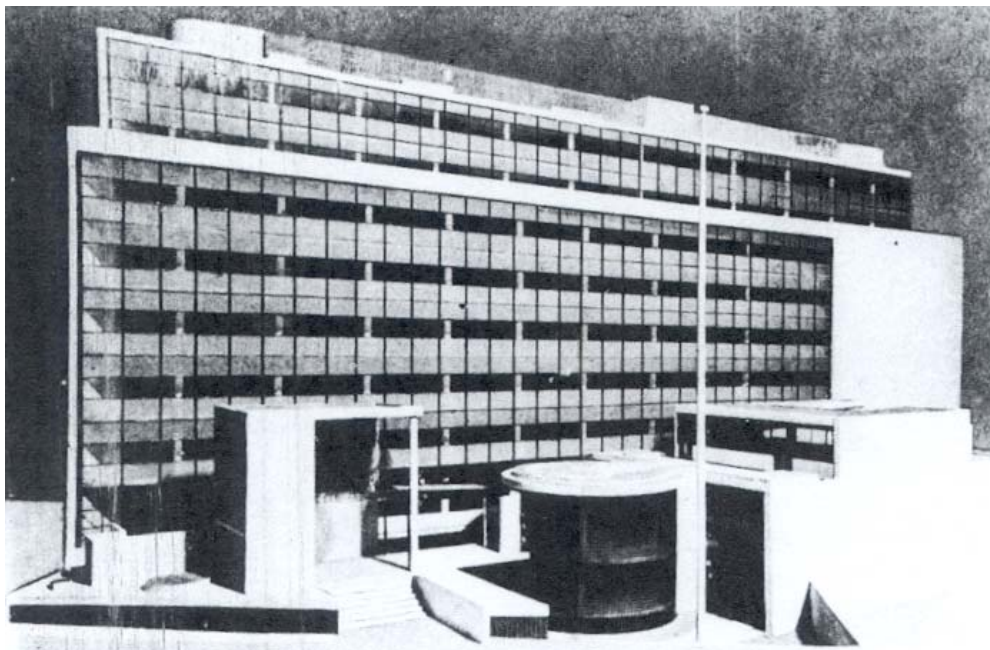
Cité de Refuge. Le Corbusier



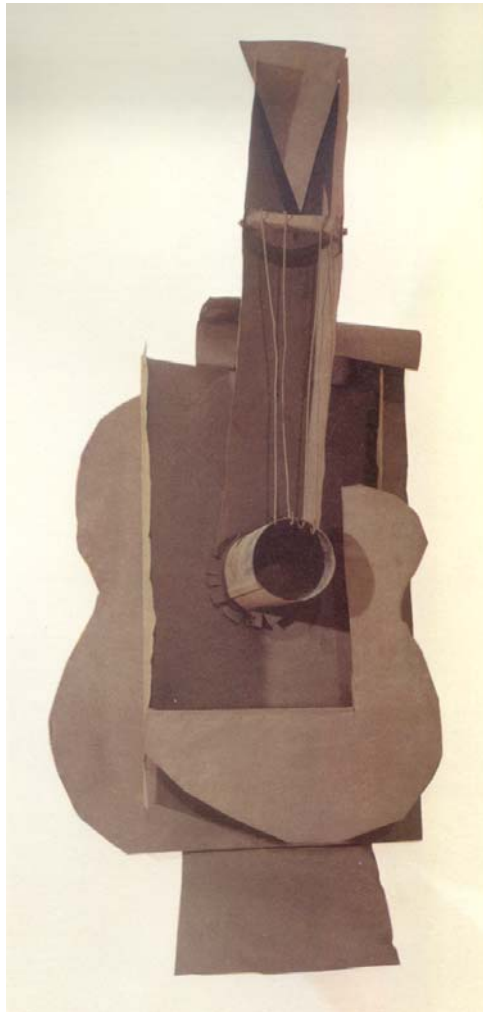
Neue Staatsgalerie. Stirling



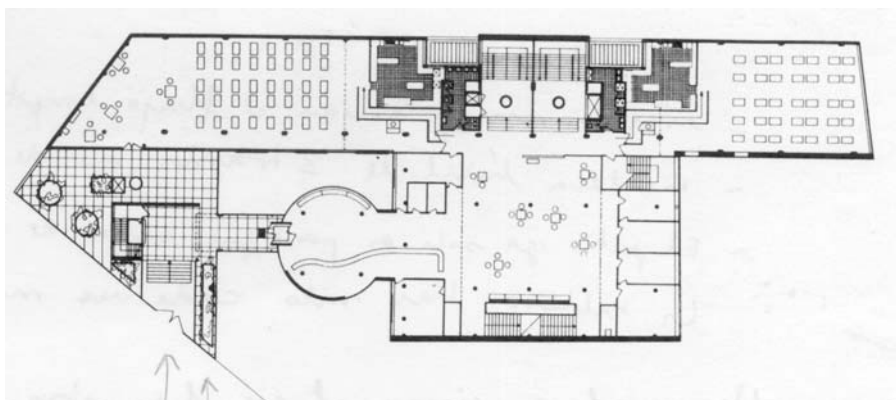
Garrafa y vasijas. P. Picasso



Cité de Refuge. Le Corbusier



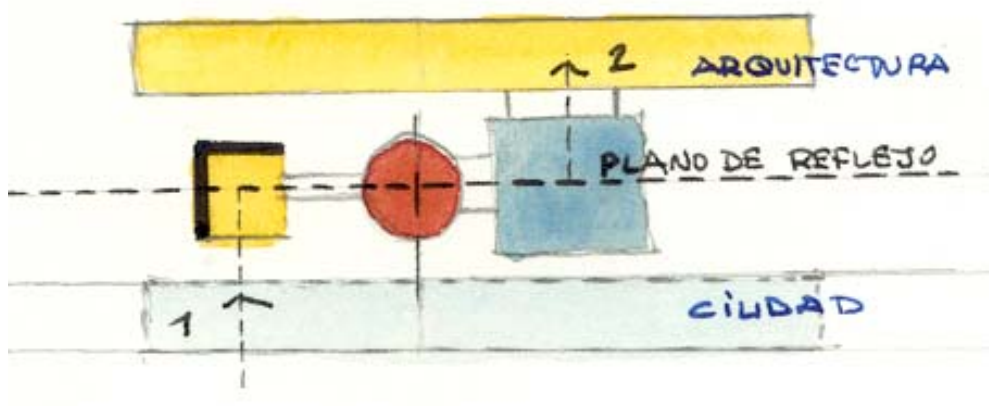
Guitarrón. P. Picasso



Cité de Refuge. Le Corbusier



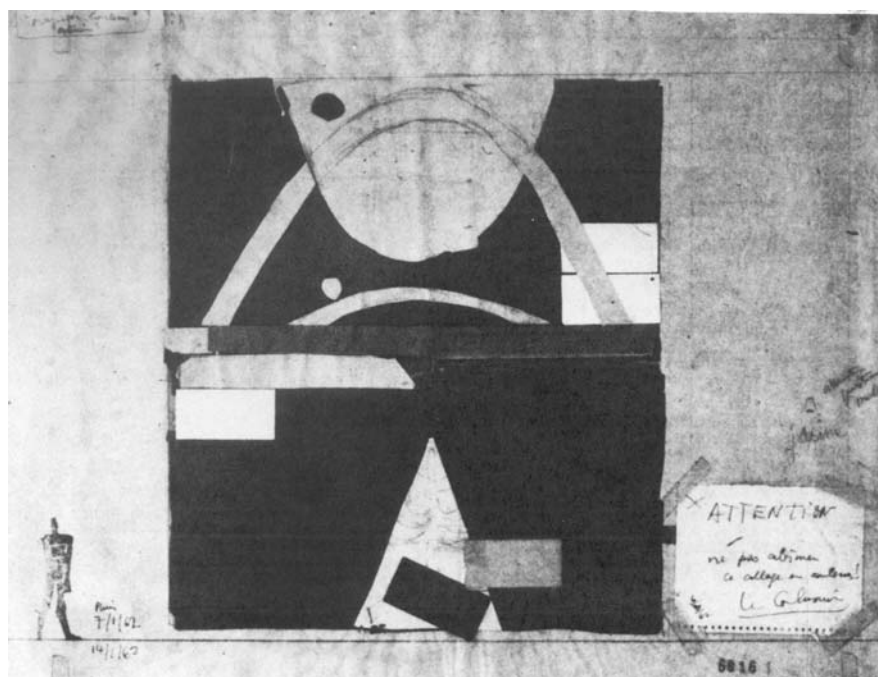
Papier-collé. P. Picasso



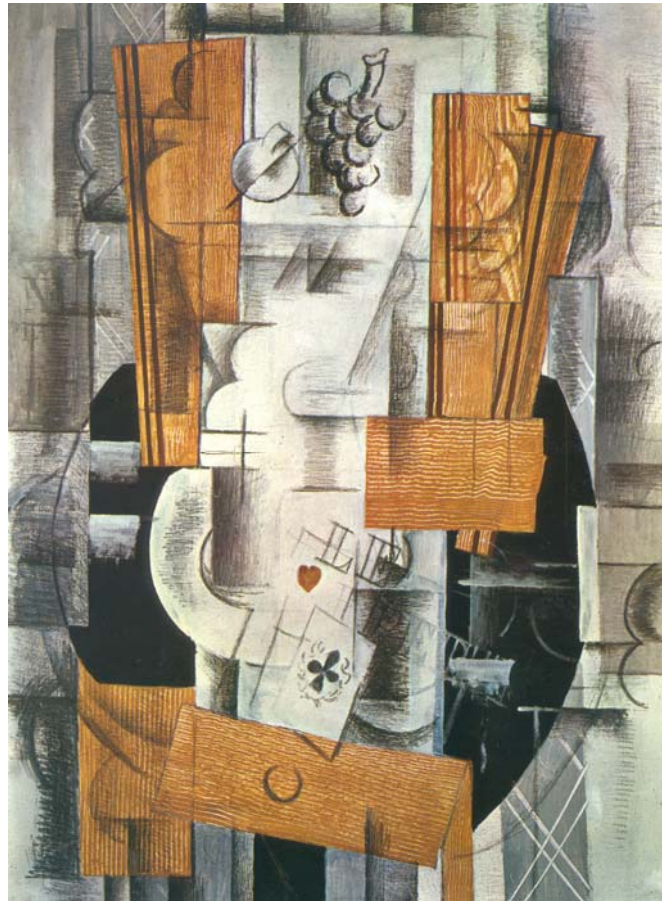
Cité de Refuge. Le Corbusier



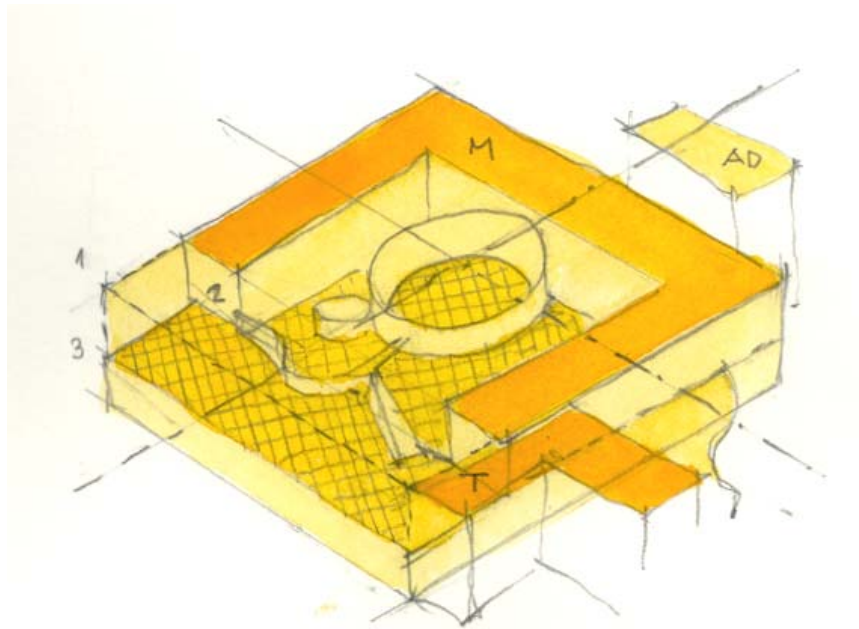
Papier-collé. P. Picasso



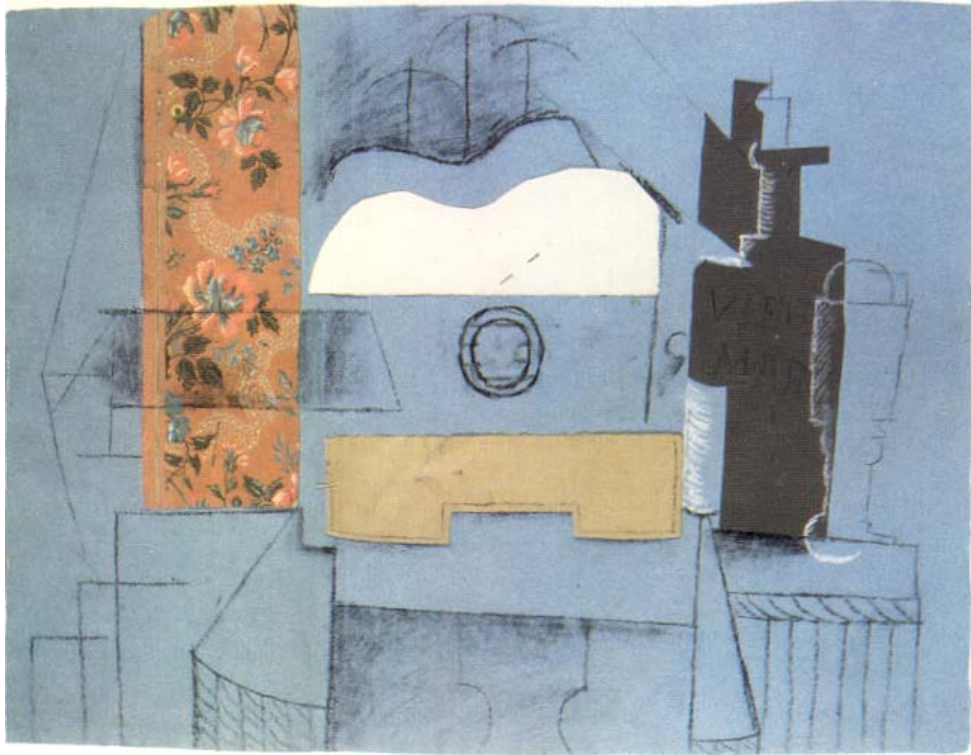
Papier-collé. Le Corbusier



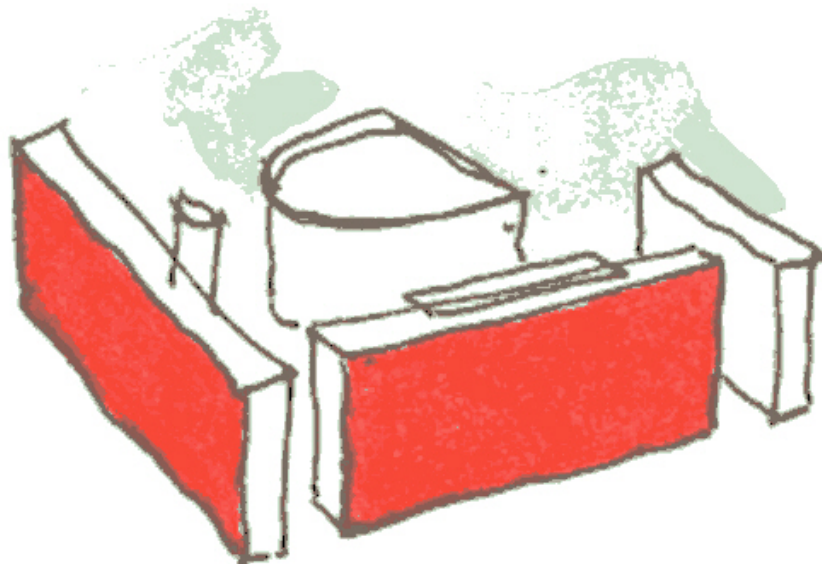
Papier-collé. G. Braque



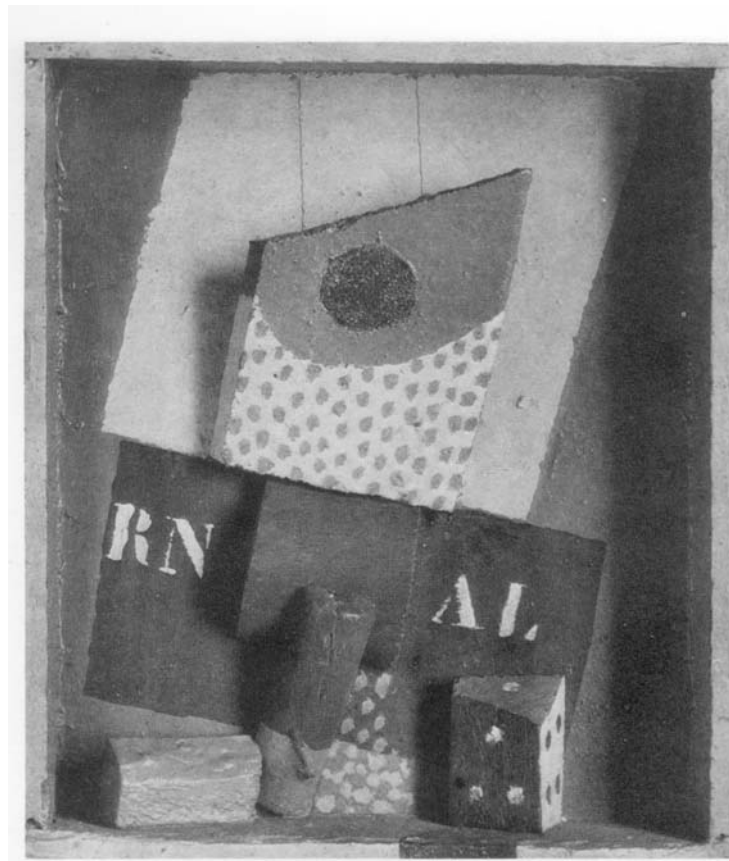
Neue Staatsgalerie. J. Stirling



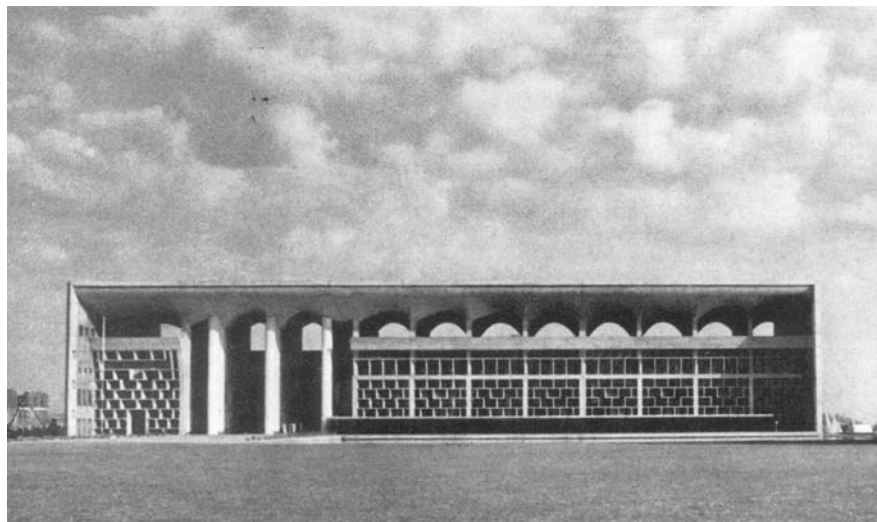
Papier-collé. P. Picasso



Centrosoyuz. Le Corbusier



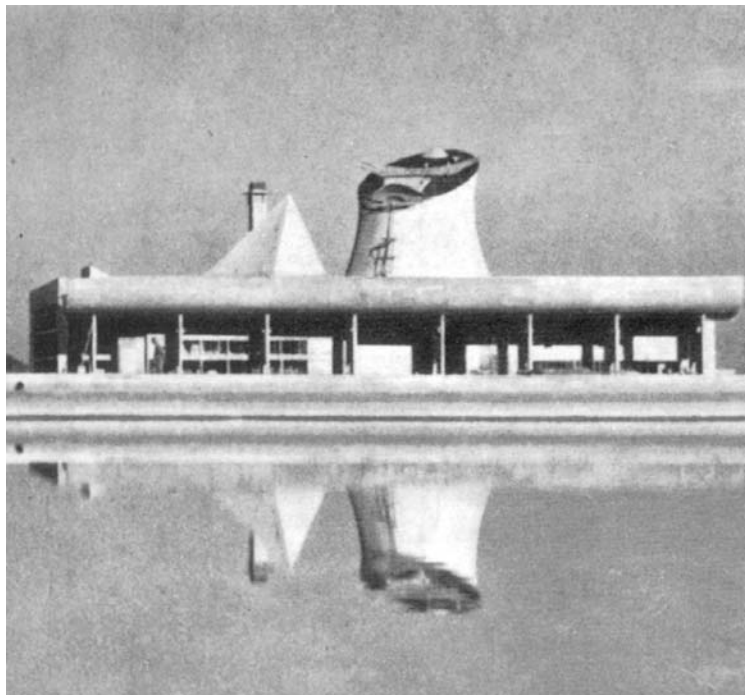
Copa, diario y dado. P. Picasso



Tribunal de Justicia. Chandigarh. Le Corbusier



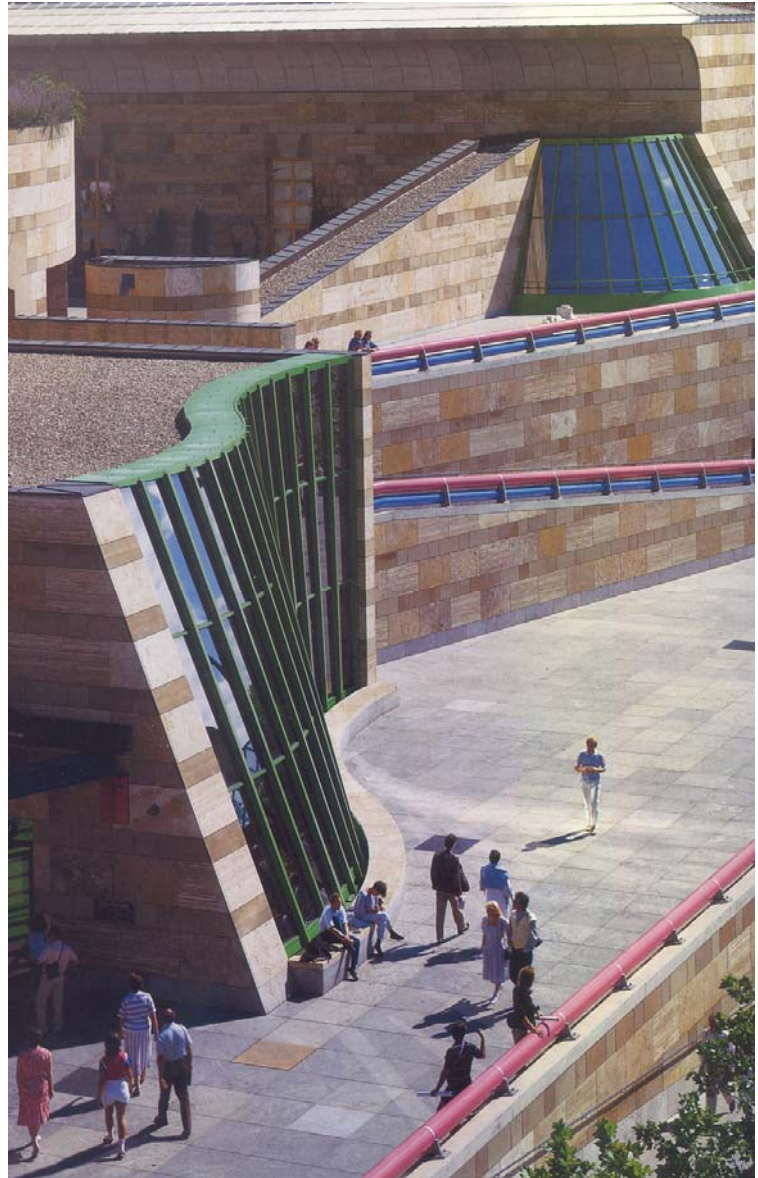
La balsa de Horta. P. Picasso



Assemblée. Chandigarh. Le Corbusier



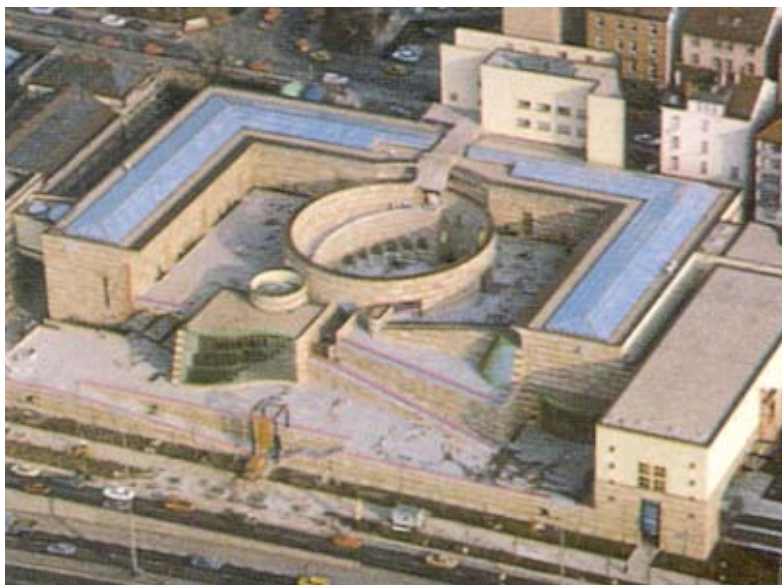
Desnudo femenino. P. Picasso



Neue Staatsgalerie. J. Stirling



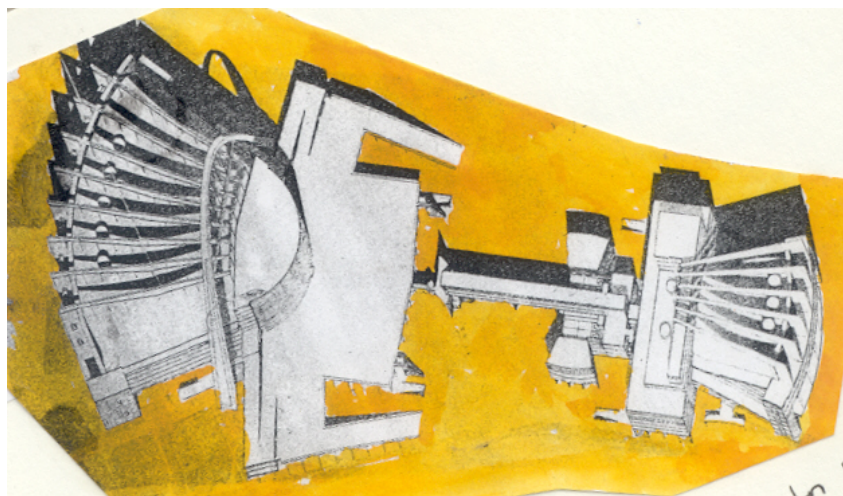
Fábrica de Rio Tinto. G. Braque



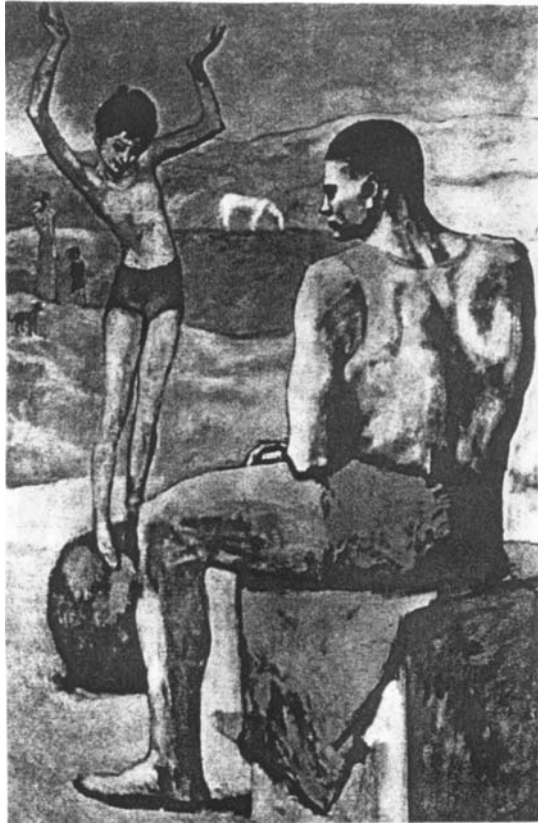
Neue Staatsgalerie. J. Stirling



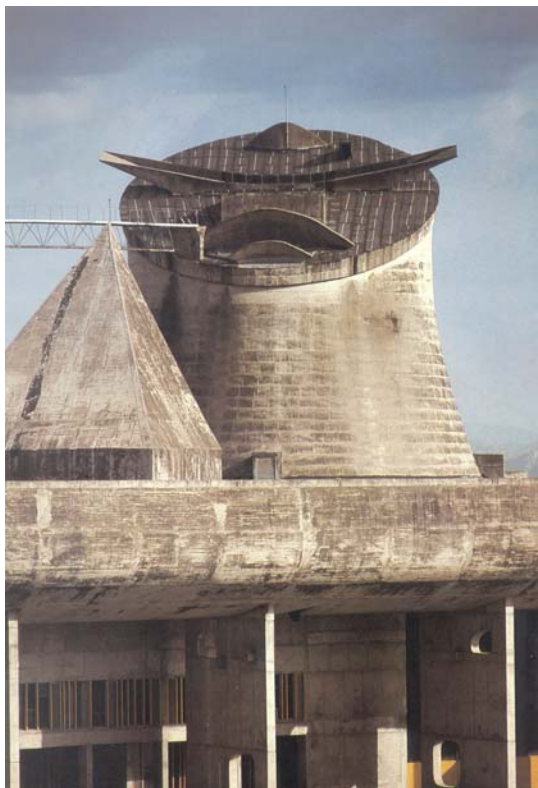
Dos desnudos. P. Picasso



Palacio de los Soviets. Le Corbusier



Muchacha encima de una bola. P. Picasso



Asamblea. Chandigarh. Le Corbusier

Bibliografía

Sobre el Cubismo

- BALDASSARI, A.: Picasso. Working on paper. Ed. Merrell.
BALL, S. L.: Ozenfant and Purism. Research Press.
BONET, J. M.: Juan Gris o el Cubismo. Sarpe S.A.
BOZAL, V.: Purismo. Historia 16.
DAIX, P.: Journal du Cubisme. Ed. Skira
FAUCHERAU, S.: Braque. Ed. Polígrafa.
GOLDING, J.: Cubismo. Una historia y un análisis.
ISHI-KAWA, L.: Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros. Arte y Tecnología.
KAHNWEILER, D.-H.: Juan Gris. Vida y pintura. Patronato Nacional de Museos.
KRAUSS, R. E.: Los papeles de Picasso. Ed Gedisa.
OZENFANT, A.: Sobre las escuelas cubistas y postcubistas. Revista de Psicología normal.
PALAU I FABRE, J.: Picasso. Cubismo. 1907-1917. Ed. Polígrafa.
RICHARDSON, J.: Picasso. Una biografía. Alianza editorial.
RODARI, F.: Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés. Ed Skira
ROSENTHAL, MARC: Juan Gris. University of California.
RUBIN, W.: Cézanne. The late work. MOMA.
RUBIN, W.: Picasso y Braque. La invención del Cubismo. Ed. Polígrafa.
RUSSOLI, F.: Picasso cubista. Ed. Noguer-Rizzoli.
VASECCHI, M.: Braque. Ed. Noguer-Rizzoli
VV.AA.: Foundations of Modern Art. Ozenfant. Dover Publications, Inc. New York.
VV.AA.: Georges Braque. Les papiers collés. Centre Georges Pompidou.
VV.AA.: Henry Laurens. Le Cubisme. 1915-1919. Centre Georges Pompidou.
VV.AA.: Juan Gris. Peintures et Dessins. 1887-1927. Musée Cantini
VV.AA.: Laurens cubista. Ed. Electa.
VV.AA. Les demoiselles d'Avignon. Ed. Polígrafa.
VV.AA.: Ozenfant-Le Corbusier: *Acerca del Purismo*. Ed. El Croquis.
VV.AA.: Picasso y Braque. Asymposium. Ed. Skira.
VV.AA.: Picasso cubista. Colección Marina Picasso. Caixa de Barcelona.
VV.AA.: Picasso in der Staatsgalerie. Stuttgart.
VV.AA.: Robert Motherwell. The collaged image. Walker Art Center.
VV.AA.: Robert Motherwell on paper. Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
VV.AA.: Picasso. Papiers-collés. Ceret.

Sobre Le Corbusier

- BAKER, G.: Le Corbusier. Análisis de la forma. Ed. G.G.
BOESINGER, W.: Le Corbusier. Ed. G.G.
BRACE TAYLOR, B.: La *Cité de Refuge* di Le Corbusier. Officina Edizioni.
CURTIS, W.: Le Corbusier. Ideas y Formas. Ed. H. Blume.
FRAMPTON, K.: Le Corbusier's designs. Garland Publishing and Fondation Le Corbusier.
LE CORBUSIER: Viaje a Oriente. Herscher and Dessain et Tolra.
GAUSS, D.: Guía Le Corbusier. Ed. G.G.
LE CORBUSIER: A propósito del Urbanismo. Ed. Poseidon.
LE CORBUSIER: Cuando las catedrales eran blancas. Ed. Poseidon.
LE CORBUSIER: El Modulor. Ed. Poseidon.
LE CORBUSIER: Hacia una arquitectura. Ed. Poseidon.
LE CORBUSIER: Los tres establecimientos humanos. Ed. Poseidon.
LE CORBUSIER. Oeuvre complète. Editions d'Architecture Artemis. Zurich.
LE CORBUSIER: Precisiones. Ed. Poseidon.
LE CORBUSIER: Una casa, un palacio. Ed. Poseidon.
LLANO, P.: Viaje ó mundo dun creador. Fundación Pedro Barrié de Lamaza.
ROVIRA, T.: Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier. Ed. UPC. ETSAB.
SEKLER E. and CURTIS, W.: Le Corbusier at work. Harvard University Press.
TURNER, P.: La Formation de Le Corbusier. Ed. Mácula.
VON MOOS, S.: Le Corbusier. Ed. Lumen
VV.AA.: Architectural Dessign. N°: 36, 38 y 42.
VV.AA.: Architectural Review. N° 136
VV.AA.: Archivo Le Corbusier. Garland Publishing, y Fondation Le Corbusier. Paris.
VV.AA.: Le Corbusier. CARNETS. Herscher and Dessain et Tolra.
VV.AA.: Le Corbusier. Une encyclopédie. Centre Georges Pompidou.
VV.AA.: Maquetas. Le Corbusier. Publicaciones ETSAB.
VV.AA.: Raumplan versus Plan Libre. Ed. Rizzoli.
VV.AA.: Revista A+V. N° 9 y 10.
VV.AA.: Revista Arquitectura. COAM. N° 264 y 265.

Sobre James Stirling

- STIRLING, J.: Writings on Architecture.
VV.AA.: Cuaderno Summa-Nueva Vision, n° 5 y 6. Ed. Skira.
VV.AA.: *Neue Staatsgalerie und Kammerthaeter*. Stuttgart. Baden-Württemberg.
VV.AA.: Revista Arquitectura, n° 254. COAM.
VV.AA.: Revista A+V. N° 42.
VV.AA.: Revista A+U. Extra Edition, 1990/5.
VV.AA.: Revista SD, n° 241

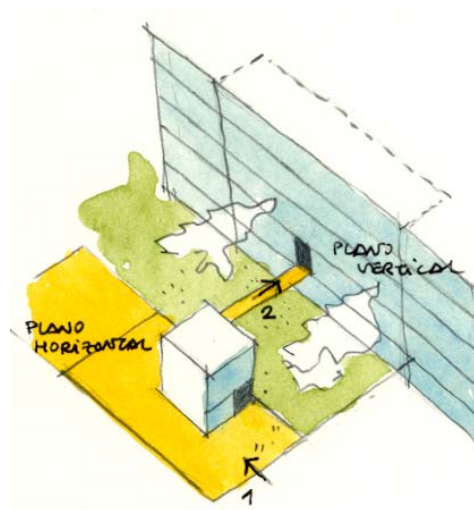
Varios

- APARICIO, J.: El muro. Tesis doctoral. Ed. Rizzoli.
- ARNHEIM, R.: La forma visual de la arquitectura. Ed. G.G.
- CAPITEL, A.: Arquitectura europea después de las Vanguardias. Ed. Espasa Calpe.
- CERVERA, R. Y PIOZ, J.: Hacia la cuarta arquitectura. Iberediciones, S.L
- DURAND, J.N.L.: Compendio de Lecciones de Arquitectura. Ed. Pronaos.
- FERRATER MORA, J.: Diccionario de Filosofía. Ed. Circulo de Lectores.
- HILDEBRAND, A. V.: El problema de la forma en la obra de arte. Ed. Visor.
- LÈVY-STRUSS, C.: Mirar, escuchar y leer. Ed. Siruela.
- MARCHAN-FIZ, S.: Fin de siglo. Summa Artis. Tomo 38. Ed. Espasa-Calpe.
- RAMIREZ, J. A.: Construcciones ilusorias, descritas y pintadas. Alianza Madrid.
- ROWE, C.: Manierismo, arquitectura moderna y otros escritos. Ed. G.G.
- SANCHO OSINAGA, J.C.: El sentido cubista de Le Corbusier. Ed. Munilla-Lería.
- VAN DE VEN, C.: El espacio en arquitectura. Ed. Cátedra.
- VENTURI, R.: Complejidad y Contradicción en arquitectura. Ed. G.G.
- VV.AA.: Architecture and Cubism. Centre Canadien d'Architecture. Montreal.
- VV.AA.: Arquitectura moderna y cambio histórico. Ed. G.G.
- VV.AA.: Casabella, nº 531-532.
- VV.AA.: Essays in Architectural Criticism: Ed. Graham Foundations for advencad studies.
- VV.AA.: Juan Navarro Baldeweg. IVAM Centre del Carme. Generalitat valenciana.
- VV.AA.: Naum Gabo y el Palacio de los Soviets. Ed. Berlinische Galerie.
- VV.AA.: Revista de Arquitectura 3ZV. ETSAB.
- VV.AA.: Schinkel. Arquitecturas. 1781-1841. MOPU.
- VV.AA.: Transparency. Birkhäuser-Verlag für Archgitektur. Basel.

Summarize of the doctoral Thesis

THE CUBIST PROJECT: From Le Corbusier to Stirling

A study of the process of creation of the architecture



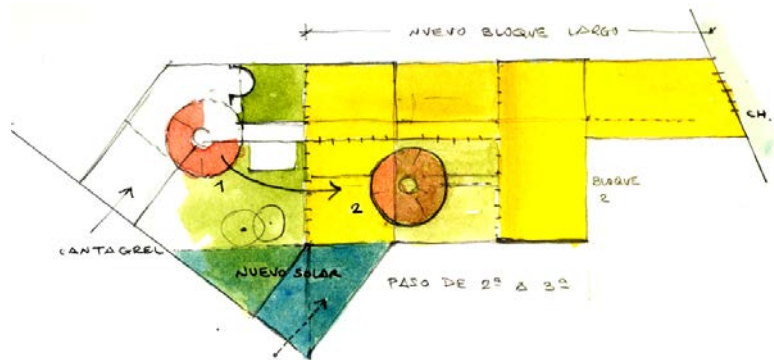
Alejandro Gómez García
ARCHITECT

November 2001

Director: Alberto Campo Baeza
PROFESSOR

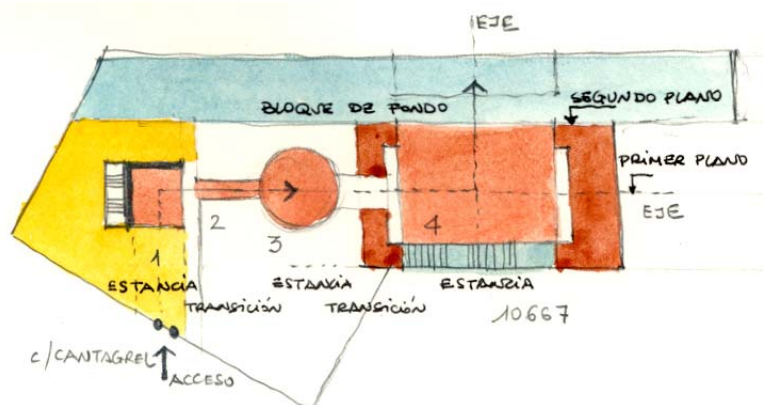
This Thesis tries on the creation process in the architecture of Le Corbusier and of how in him continuous incursions take place in the world of the cubist painting. Assuming that it is a topic on which has already been written a lot (the bibliographies of Le Corbusier and of Picasso they are without a doubt the most numerous among the artists of their respective fields) we believe that it is possible to offer a new vision on the mechanisms that, as much the architect as the painter, they used in their work. What we are looking for, basically, is to discover a creation way, common among both disciplines, based on the study of certain artistic components can be assembled in each new composition, being always this to a new synthesis new, and like we can also involve ourselves.

For it, our work uses an inductive method that it goes from the examples to the concepts. We will begin investigating the project process in a concrete project and with the mechanisms that are used in him we will outline a synthesis that generalizes them and allow to extend them to the understanding of the entirety of their work. It is a method that is cubist in itself in fact: from the fragmentation of the object-project we proceed to their analysis from diverse points of view, to reach their mending in a new synthetic structure. Each mechanism is analyzed in an independent way following a certain order that would correspond, supposedly, to the architect's work: manipulation of the object, composition method, understanding of the support (canvas or space) and of its implicit geometry, relationship with the observer, concept and materiality of the space and of the light.. etc. only appealing to the theory in the measure in that we need of it to clarify the exact sense with which they are used.



For the detailed analysis of a work of Le Corbusier we have chosen the *Cité de Refuge* in Paris, because it is manifested with total clarity the transition of the ideas used in the previous stage, twenties, to what they will be the project principles with those that he will work starting from the thirties until the end of its life.

Indeed, in this work they are given appointment the urbanistic questions of the *Ville Radieuse*, the mechanics ideas of the *Savoye*, and the principles of construction of the space of the Cubism. But at the same time we find the resolved incorporation of the Nature as well as of certain social questions that will impact in the project. It is also the first direct application of



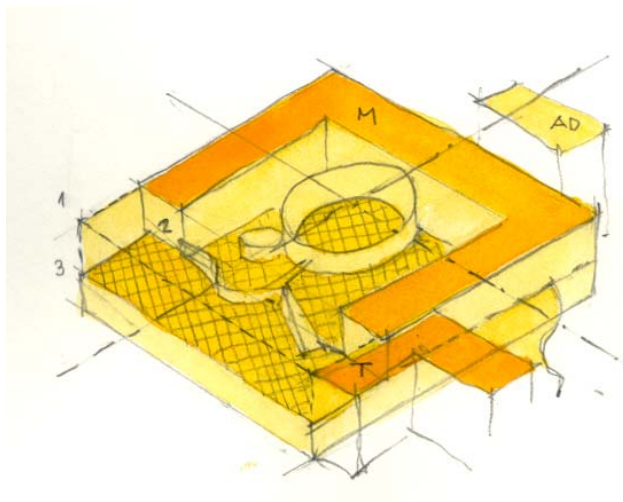
the “... *The play sage and magnificent of the volumes under the light...*”, and it is a clear example of how the Architecture is made from the idea of nested assembly, with the help of previously selected functional pieces, something that will reappear in the *Pavillon Suisse*, in the *Palace of the Soviets* and in *Chandigarh*.

The project process was also, in this case, very singular due to the continuous program changes and of lot. Until in five occasions Le Corbusier had to reform their project to adapt it to the new conditions implying an additional effort to avoid the dispersion of the final building.

In our incursion in the world of the painting, we have decided to delimit the Cubism to what was in fact their heroic and original period that reflected between 1907 and 1914, period in which it was developed almost exclusively by those that had been their creators: Picasso and Braque. Alone in some occasion we will enter in the painting of the “third cubist”, Juan Gris, to understand the traffic of the mechanisms of the first ones until the puristic painting, but it is not our intention to deviate the outlined questions of a purely architectural environment.

It is difficult to speak of Pablo Picasso's Cubism without making it comparatively with that of Georges Braque (for some specialists he is the authentic creator of the Vanguard), being necessary to face the mechanisms of both painters to obtain an exact understanding of what supposed the Vanguard. For that reason we find interesting to study the work of Le Corbusier in parallel with another architect in such a way the concepts appear as polarities among those that to locate the possible intermediate states. In this sense we have appealed James Stirling. Their debt is clear with Le Corbusier, and mainly with the Cubism, and like we will see, the mechanisms that it uses in its work, being similar, they differ significantly. The Thesis acquires a comparative sense and they appear this way attractive comparisons Picasso-Le Corbusier, Braque-Stirling that already sink to those established Picasso-Braque and Le Corbusier-Stirling. From them we can understand what supposes to work with cubist mechanisms in Architecture.

With regard to James Stirling, the *Neue Staatsgalerie* of Stuttgart supposed the beginning of a new road in its architecture. If until then he had demonstrated to be a skilled architect of



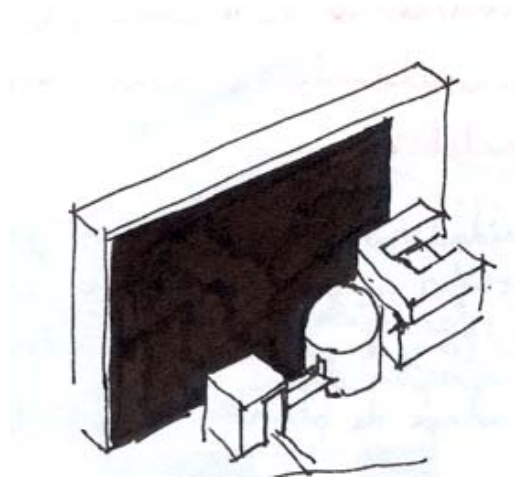
University buildings, based on a clear modern eclecticism, now it incorporated the universal History of the Architecture to outline their work from the reflection about the biggest or smaller validity in their better known landmarks, introducing, like it would make the whole Postmodernismo, the implication of the man's memory in fact. From this new departure fact, Stirling would try to reach by means of the geometric abstraction and the crystallization of the volumes, more and more essential, a current architecture.

In this case there is not a process of project so significant as in the building of Le Corbusier because it was a competition and therefore of an immediate answer. It is for this reason that our analyses is based exclusively in the Museums built, and from him, we will extract the mechanisms that we will be able to face those of the *Cité de Refuge*.

The cubist project, as for Le Corbusier as for Picasso, it is reached at the end of a long way as a result of a deep study of the reality (in the Architecture, social, cultural and economic, and in the Painting the daily reality), in which the reason, either object, space or light, try to be “well-known” in their entirety through the artist's personal filter. It is therefore, something to what you arrives, and whose result, *a priori*, is ignored. Anyway, it is part of an investigation, of a continuous process that deliberately overcomes the concrete circumstance of each occasion.

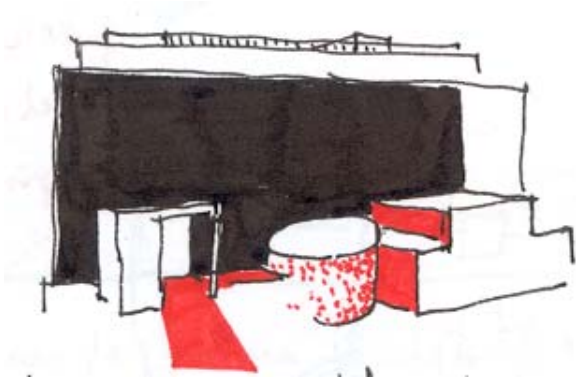
In all the works of Le Corbusier, the mechanisms spread are pictorial in many occasions (analytic fragmentation of the object and of the space, assembling multidimensional, underlying plots of support, deliberate scenery... etc.) and the program in each case, as the reason of the cubists, is not more than an occasion more to investigate a new form of making and of understanding, the Architecture.

The cubist painter-architect's project is in fact a continuous work developed along all its life, in which are used, an and another time, the same words of its particular and personal vocabulary. although with different protagonism in each occasion. It is to reach, from themselves, a perfection that validates them universally. The same objects, the same mechanisms, the same constant manipulations of the space and of the light, they will spread, as previous ingredients with those that to work, on the drawing board coinciding with the beginning of each project, and from here to make that the reason that is to build emergencies, although it is sometimes in an uncertain and unexpected way, as a result reached at the end. With many doubts, starting from the first outlined hypothesis, you confirms, it is added or each element is eliminated as they go appearing in the time the conditions of the lot, of the program or even sometimes of obsessions characteristic of the architect.



The object is considered at the same time of its election, in the beginning of the creative process, as something abstract, available to be insolent, open and simplified, making that the environment in which is located, either real or ideal, penetrate in and affects it. The object will be able to be repeated, reflected, revealed... etc. in any operation that intensifies the intensity of their apprehension and, therefore, of their possible knowledge. The form, the color and the texture will be the essential components that are used in each occasion. In Picasso and Le Corbusier, the object is the main character. It appears in the first place and from it the work is believed. In Braque and in Stirling, on the contrary, the main paper it is represented by the space landscape, materialized *a priori*, and from him the object will arise. But in all them, the

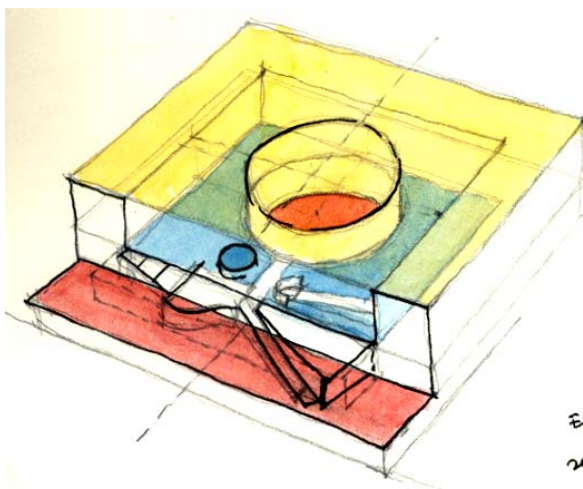
aim is the same one: the creation of the work from the integration object-space, either in a sense or in another.



In Le Corbusier like in Picasso, once selected the elements it proceeds to mount them on the support (canvas or land). The unitary, balanced composition is looked for, using many times for it the concept of equivalent symmetry, to obtain, like in the Purismo, a more and more perfect work. An and another time, the pieces move of place, they are deformed, they change their sizes, their relationships, in search of that good final balance.

In Stirling, like in Braque, it is the spontaneity of the emergency the one that directs the process. As much from the object as from the space, the rules, although they are minimum they should exist; it should have a conductive thread that governs each step, each modification or each project decision. It can be an underlying geometry, anyone, a general plot, or an implicit warp to the support.

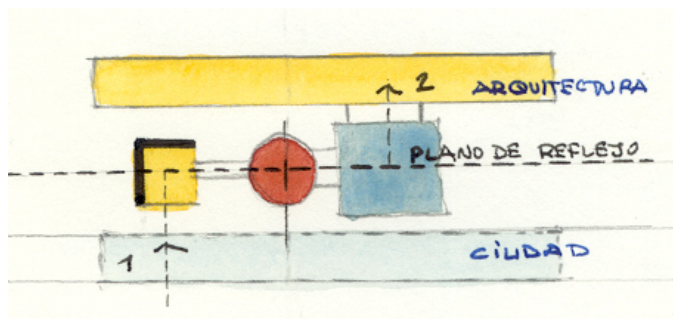
Each architect chooses his instruments. Le Corbusier's layouts regulators are known, almost always applied, *a posteriori* as well as the use of repetibles or proportional modules. In Stirling the main instrument is the dense plot determined by the texture of the used materials, somehow implicit in the own mass of the one that the project arises. In both, the circulation will add a second level of geometric control that will go connecting, now in the real experience, the different parts of the work. In Le Corbusier is a necessary journey to apprehend in all its intensity the game of contrasts that it has created. In Stirling it will be the continuity of the urban plot, and for extension, of the plot of the Nature. Their spectator will continue an experience that he already brings from it was out, while that of Le Corbusier begins the perceptive process exclusively when he faces the building.



The stony emergency of the *Neue Staatsgalerie* of Stirling takes place from a horizontal plane while the composition, open and atmospheric, of the *Cité de Refuge* of Le Corbusier, leans on in the vertical plane as bottom of the composition. In this one, the plane is ambiguous and rocking, and in its transparency it remits us to an incalculable depth. In Stirling, the difficulty of the penetration in its mass shows its initial thickness. Both architects use, as the painters, the simultaneity of the plane thing and the deep thing but if in Le Corbusier one works about the thinness of a plane, in the work of Stirling it is made from the work on the

surface that limits a stony volume. In Le Corbusier's works, the first thing is the objects and later the plane, or perhaps they appear simultaneous but independently. In Stirling's, the first one is the thick and impenetrable plane, and after, the objects appear. The initial volume is at the sensed alone end, but it doesn't get lost the conscience of its primitive existence.

The spectator is always an active piece of the creative process: the work doesn't end up until he has participated of it. It has felt what the artist wanted to count in all intensity, and he has even incorporated in the own creative process. The architecture thinks about, as the cubist canvas, to be traveled, to be apprehended in a temporary sequence, more or less conducted by the author. In a simultaneous or successive way, the elaborated reasons will go appearing before him so that in their mental, intense and accumulative activity, obtain the complete knowledge of the work. The plot, of the object or of the support, they drive this perceptive sequence.



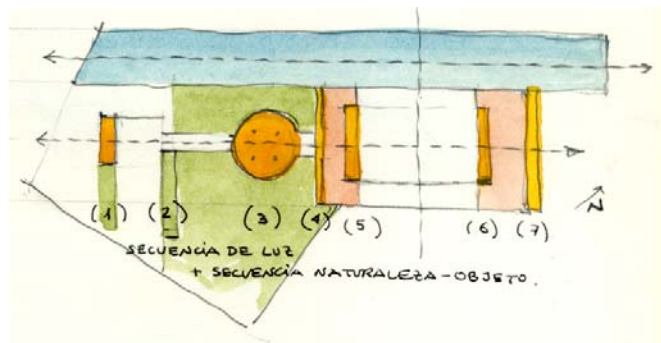
Spectator and scene are imbricate. The spectator "jumps" the space that separates him of the work and he dives directly in the depth of a paradoxically plane scenario, where the building is represented itself, and to other possible buildings (*Alice crosses the mirror*). The architect makes us be close and far at the same

time. He invites us and he rejects us; he drives us to their whim, but always searching to offer us the complete unit of the work. At the end all the contrasts are balanced. Work and spectator should be integrated completely.

The experience of the cubist architecture thinks about in terms of Time. Time of journey, of perception, of knowledge, even, like in the painting, time of reflection: what takes the image in arriving until the mirror and returned being, sometimes in an unexpected way. The way it fills here with vicissitudes. They causes the appearance of antagonistic and opposed symmetries, showing us another reality different to the daily one (another image). If Le Corbusier uses in its architecture the idea of the current reflection, Stirling makes it from the History, but in both, the result is not preconceived in the beginning of the process. The final image can understand each other as the end of multiple overlappings in the time in those that the new decisions sometimes substitute to the previous ones, but other times they cohabit with them.

The cubist architecture can be looked, touched and felt. In their perception the spectator crosses speedy the spaces and he penetrates in them as he would make it physically. The matter even him open and revealed and the distant and the near thing are presented simultaneously. Stirling also advanced along its career toward this and what was impenetrable in Stuttgart, in the final projects, in Tokyo or in The Angeles, it became in permeable, as much to the city as to the Nature. The space this way, like in Le Corbusier, adopted the double scale, managing concepts *a priori*: The spectator that is located in a full or in an empty space, should face a bigger scale that doesn't belong him anyway. Before it, he can only create their own scale, always smaller, as Le Corbusier in *Chandigarh*.

The light, like for the cubist painters is an important instrument that puts on to the service of the knowledge of the reality. It is something independent of the objects and it can be managed from an own material condition. It is cohabiting with the objects, but only after having impacted on them and to be accepted. It is able to perforate of breaking the materiality of the object. It sometimes happens, sometimes it stops and alone in some occasions, it remains.



The mechanisms that we find in the cubist painting of Picasso, in a still life or in a portrait are similar to those that Le Corbusier uses in its project. The way in which goes locating each piece on the ground, according to a previously resolved hierarchy, and according to a form of being perceived by the man, it coincides with the painter's way. It is the work of a linker, of a composer. Stirling, nearer to Braque carves the space, he chisels and models it, to make a new reality that presupposes a previous, original state to emerge. As an archaeologist that takes out to the light the remains of the History, their architecture is presented like a new topography for which the spectator strolls again. The bring up to date of its mechanism is made coming closer to Le Corbusier however, that is to say, granting to the figures every time bigger protagonism. Both, Him Corbusier and Stirling, come closer to a common final state, to oneself way to understand the process of creation of the Architecture, to which we have denominated the Cubist Project.

In our Thesis, we have allowed ourselves to drive to the interior of the same game that the artists proposed, participating in their creative process. It has interested us more desvelar the rules that to reach the end, more the way that the result. The Picasso's work and Le Corbusier's one, is not more than certain instants of a continuous, endless journey. Therefore we should not investigate in the value of the concrete mechanisms in each case but in their potential evolutionary variability and this way in the continuous novelty that they bear, because it will be from there that we can reach the emotion like we make it when facing the built buildings, just as Le Corbusier wanted. It is in this aspiration to the more and more deep and good knowledge of the reality that it makes coincide Art and Life, and in this relationship the most important lesson in the big artists is framed: the spectator, man should participate with reason and spirit of the Art (and the Architecture continues being an Art, still), alone it will elevate this way its emotion until the state that allows to reach the knowledge.

November 2001